دكتور بهاء الأمير

لوحات وتماثيل



٢٠٢٢م

دكتور بهاء الأمير

لوحات وتماثيل(*)



٢٠٢٢م

(*) من كتاب: اليهود والحركات السرية في عصر النهضة.

أفكار في أشكال

ولكي تفهم ما الذي تعنيه اللوحات والتماثيل في عصر النهضة، ولماذا كانت أسرة دي مديتشي تمول رسمها ونحتها في الكنائس والأماكن العامة، ينبغي أن تعلم أولاً مسألتين.

فأما المسألة الأولى، فهي أن أي لوحة أو تمثال، أو عمل فني، يتكون من شيئين، محتوى ورسالة وأفكار يعبر عنها، وشكل فني يترجم هذا المحتوى والرسالة والأفكار، ويبثها في أذهان من يرون العمل الفني وفي نفوسهم، ويسرب إليها منظومة العقائد والقيم والأخلاق التي تسري في ثنايا العمل الفني وتفاصيله، ودون أن يدرك عموم الناس وعوامهم هذا البث والتسريب، ولا أن هذا هو هدف صاحب العمل الفني ومن قام بتمويله.

فموضوع العمل الفني وعنوانه وتفاصيله، والأفكار والقيم والأخلاق والرسالة التي تسري في ذلك كله، تختلف في العمل الفني الذي ينجزه الفنان الوثني أو الباطني أو الملحد، عن ذلك الذي يبدعه الفنان المسيحي أو اليهودي، وجميعهم يختلفون عن الفنان المسلم.

وأما المسألة الثانية، فهي أن الكنائس والقصور المفتوحة، في العصور الوسطى وطوال عصر النهضة، وحتى بداية العصر الحديث في أوروبا، كانت وسيلة الإعلام الوحيدة، والطريقة التي لا طريقة غيرها لمخاطبة عموم الناس وعوامهم، وللتأثير فيهم وتغيير أفكارهم وأخلاقهم.

وحتى الطباعة والمطابع كانت في بدايتها، وجُل الكتب منسوخة وشحيحة، ومتاحة لأفراد وفئات محددة، والكتب القليلة المطبوعة لا يملك عموم الناس الطاقة ولا المهارات اللازمة لقراءتها والتعامل معها.

فاللوحات والتماثيل ووضعُها في الكنائس والقصور، في الزمن الذي نحدثك عنه طوال الكتاب الذي بين يديك، هي نظير الكتب المطبوعة على نطاق واسع، في المرحلة التالية،

والصحف والمجلات في التي تليها، والقصص والروايات، ثم المسرح والسينما، فالإذاعة والتليفزيونات، وصولاً إلى الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي في زمانك.

وقد أخبرناك في عدد من كتبنا السابقة، أن اليهود ورجال الحركات السرية، هم أشد فئات البشر حساسية لوسائل الإعلام، وأنها مع المال والربا والبنوك مصدر قوتهم ووسيلتهم الرئيسية عبر التاريخ، وحين تظهر وسيلة إعلام جديدة في زمان ما، يكونون هم أول من يدرك أنه يمكن توظيفها في مخاطبة عموم الناس وتغييرهم وتحريكهم، وأول من يسعى لامتلاكها، ولتحديد موقعها من عموم الناس والسلطة، ووظيفتها في المجتمع، وما تبثه من محتوى وقيم وأفكار، ويمنحونها صبغتها وسماتها، ويجتهدون في تطويرها وتحسين كفاءتها، ثم يبدأ الأميون في تقليدهم في الغرب، وينقل عنهم بقر بلاليص ستان في الشرق، فيتعود عموم البشر عليها، ويصبح ما يسري فيها وتبثه ومَن يرونهم فيها، عيونَهم التي يرون بها، وعقلَهم الذي يفكرون به، وميزانَهم الذي يحكمون به ويحددون الخطأ والصواب، ونموذجَهم الأعلى الذي يحاكونه ويقلدونه في سلوكه وأخلاقه وأزيائه.

وهكذا تتحول جميع المجتمعات إلى الصورة التي يريدونها، والتي تجعلها محضناً لهم، وقابلة لأن يحركوها بالمال والإعلام في اتجاه غايتهم، بعد أن ذابت في جميع الأمم عقائدها، وفقدت غاياتها، ولم يعد لأحد غاية من التاريخ غير اليهود ومن يدورون حولهم من رؤوس الحركات السرية.

وإذا لم تكن أمياً، ممن يشغلهم الشكل عن الفحوى، واللباس عن لابسه، فسوف تدرك أن وسائل مخاطبة عموم الناس، منذ الكنائس والقصور في زمن أسرة دي مديتشي، وحتى هوليوود والإنترنت في زمن روتشيلد وروكيفلر وصندوق النقد والبنك الدولي والولايات المتحدة الماسونية، تختلف في أشكالها ولباسها، وكلٌ منها يناسب الزمن الذي كان فيه، وما هو متاح فيه من أدوات وتكنولوجيا، ولكنها جميعاً واحدة في روحها، وفي الرسالة ومنظومة الأفكار والقيم والأخلاق التي تبثها وتتوارث بثها، وتسعى لشمول عموم البشر بها.

فإذا فهمت ذلك ووعيته، لن يكون عسيراً عليك، وأنت ترى لوحات أسرة دي مديتشي وتماثيلَها، أن تدرك أن فحوى هذه الأعمال الفنية ومضمونَها، والرسالةَ السارية فيها، بثُّ الوثنية والعقائد الباطنية والقبالية في أذهان من يرونها ونفوسهم، وزعزعةُ الوجود الإلهي بها، وتذويبُ المعيار والميزان المرتبط بالإيمان بالإله الخالق واجب الوجود، وتفكيكُ منظومة القيم والأخلاق والعلاقات القائمة عليه، وتربيةُ من يرونها على الانحلال، وتعويدُهم على الإباحية، واستنفارُ غرائزهم وشهواتهم، ليسهلَ امتطاؤهم وسوقُهم في أي اتجاه بالشعارات الرنانة والرايات المزخرفة.

وكذلك لن يكون عسيراً عليك أن تدرك أن الفنانين الذين صنعوا هذه التماثيل واللوحات، إنما هم في الحقيقة يترجمون فيها العقائد والأفكار التي ضختها في أذهانهم أسرة دي مديتشي، عبر أكاديميتها الأفلاطونية، والمكتباتِ التي أنشأتها، وعبر المناخ العام الذي أشاعته في فلورنسا وإيطاليا كلها.

وهو ما يخبرك به صريحاً المؤرخ البريطاني جورج فريدريك يونج، في سيرته المفصلة لأسرة دي مديتشي، من باب الفخر بها، وليس نقدها:

"قيمة أي لوحة تكمن في الأفكار التي تعبر عنها، وليس فقط في مهارة الرسام الفنية، وهي قاعدة صحيحة في كل زمان، خصوصاً عندما نتكلم عن الأساتذة العظام، في العصر الكلاسيكي للرسم، الذين كانوا متعددي المعارف، وقد فحص راسكين Ruskin بعناية، لوحات الفريسكو التي رسمها بعض هؤلاء الأساتذة، وخلص منها إلى أن الفنان الذي رسمها يمتلك قدراً كبيراً من المعرفة بالطبيعة والتاريخ والفلسفة واللاهوت، ويُضمنها في عمله، وكما يقول اللورد ليندساي Lindsay، عن حق: "كل عمل لهؤلاء الأساتذة يحوي في ثناياه رسالة، والمتعة الحقيقية هي النفاذ إلى ما وراءَ العمل الفني، واكتشافُ هذه الرسالة"، وقد كان التعليم والفن في هذا العصر يسيران جنباً إلى جنب، ويأخذ كل منهما بيد الآخر، ولولا التعليم، ما كان الفن ليجد شيئاً يقوله، وإذا قال شيئاً فلن ينتبه إليه أحد من بني الإنسان، وإذا وقفنا داخل قصر مديتشي، وهو

محضن التعليم، فسوف نفهم لماذا كانت أسرة دي مديتشي أعظم حاضن للفنانين شهده العالم في تاريخه"[1].

وقبل أن نعرفك بنماذج من لوحات أسرة دي مديتشي وتماثيلها، وما في تفاصيلها من خفايا، وما تدسه في أذهان من يرونها ونفوسهم من رسائل وأفكار، ينبغي أن ننبهك ألا يضللك ما يحيط به الأميون في الغرب وبقر بلاليص ستان في الشرق هذه اللوحات والتماثيل من أغانٍ، عن إبداعها وعبقريةِ صانعيها، وقدرتِهم على تصوير جمال أجسام البشر، وهم يتعامون عما فيها من إباحية وانحلال، ووثنية وقبالاه.

وتراهم يحدثونك عن عبقرية الفنان وإبداعه في اللوحة أو التمثال، وهي وهو ليسوا سوى أجساد عارية تماماً، في أوضاع مثيرة للغرائز، فإذا استغربت ألَا يرون ما يمجدونه ويتغنون فيه، ردوا عليك في إباء وشمم أن هذا عمل فني، والحكم عليه بقدرة الفنان على الإبداع والتصوير فقط، بالضبط كما يحدثك المشخصاتية والمغنواتية عن فن توظيف الأحضان والقبلات والمشاهد الإباحية في العمل الدرامي، وكأنهم ملائكة لا تحركهم النهود المكشوفة والفروج العارية، وهؤلاء وأولئك في حقيقتهم ضالون مضلون، وهم أشد فئات البشر انحلالاً وانفلاتاً.

وقد أتيناك في مواضع مختلفة من كتابنا هذا بنماذج عديدة من هذه الأغاني التي كتبها اليهود والأميون في الغرب، في لوحات أسرة دي مديتشي وتماثيلها، مثل المؤرخ البريطاني جورج فريدريك يونج، والمؤرخ اليهودي سيسيل روث، ومؤرخ الاقتصاد والبنوك الأمريكي نوبل هوجسون، وإليك هنا نموذجاً من بلاليص ستان في الشرق.

في الجزء الذي خصصه لفنون عصر النهضة، من موسوعته: تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى، يقول المثقف الكبير، دكتور ثروت عكاشة:

---

1) Young: The Medici, Vol. I, P146-147.

"ثمة فارق بين عُريَيْن، عُري يُنزَع فيه عن الجسد كلُ ما يواريه، فيبدو بمفاتنه وعيوبه Naked، وعُري يمليه خيال الفنان فيضفي منه على الجسد الإنساني ما يروع ويفتن Nud، ليكون نموذجاً فنياً، يتفق وقواعد النِسب ومعايير التوازن وتوزيع الكتل في الفراغ، وهكذا يأخذ العُري صفة جمالية تأسر الألباب، ومن هنا كان الجسد العاري خلال عهود ازدهار فن النحت والتصوير هو الملهمَ لأعظم الإنجازات الفنية ... وتمثال فينوس قصر مديتشي الشهير، المحفوظ بمتحف أوفتزي، فقد كمال إيقاعه نتيجة خطأ في ترميم وضع الذراع اليمنى، فتحولت فينوس الكابيتولينية البضةُ الجسد في فينوس مديتشي إلى نموذج للوقار المترفع، حيث يستدق الخط المحوِّط للجسد تدريجياً أثناء صعوده إلى أعلى حتى ينتهي إلى الرأس البراكستيلية الصغيرة، وإذا كان البعض قد أبى الاعتراف بجمال فينوس مديتشي، حتى لقد ذهب الشاعر ووردزْوُرث إلى أنه ما أن وقع بصره عليها حتى أدار لها ظهره وغلبه النعاس، فإن عدداً لا يستهان به من نقاد الفن، يأتي فنكلمان في طليعتهم، عدوا فينوس مديتشي نموذجاً للجمال الأنثوي"[(١)].

وكما ترى، لا يحتاج الشخص في بلاليص ستان، لكي يكون مثقفاً كبيراً، سوى أن يسير أعمى خلف اليهود والأميين في الغرب، ويلتقط عبارة مما قاله هذا، ليضعها بجوار جملة نزعها مما قاله ذاك، ويحشو ما لفقه من هنا وهناك ببعض الكلمات الأجنبية، دون ميزان ولا نقد ولا تمحيص.

وفينوس هي ربة الجمال والحب والخصوبة، في أساطير الرومان، وتقابلها أفروديتي، في أساطير الإغريق، وتمثال فينوس دي مديتشي، الذي يقول لك المثقف الكبير ثروت عكاشة، إنه: " **نموذج للوقار المترفع**"، تمثال من الرخام الأبيض، صُنع في القرن الأول قبل الميلاد، ويجسد الربة فينوس في وضع الوقوف عارية تماماً من الأمام والخلف، وتضع يدها اليمنى أمام أحد ثدييها، واليسرى أمام فرجها، فالمثقف الكبير تعامى عن أن

---

١) دكتور ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة، الرينيسانس، ص٦٦، ٧٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠١١م.

التمثال يترجم عقيدة وثنية، ويجسد امرأة عارية، وأن الذي صنعه أوقف أمامه امرأة حقيقية عارية لكي تكون نموذجاً يحاكيه، ثم يوهم المغفلين الذين يخاطبهم بكلامه أنه لم ير في التمثال سوى الخط الصاعد من الجسد إلى الرأس الصغيرة!!

وتمثال فينوس مديتشي، كان في قصر أسرة دي مديتشي، إلى سنة ١٦٧٧م، ثم نقله الدوق كوسيمو الثالث دي مديتشي، إلى قصر أوفيتسي، الذي شيده الدوق كوسيمو الأول، ثم تحول بعد خروج أسرة دي مديتشي من التاريخ إلى متحف أوفيتسي.

فإذا صدق المغفلون المثقف الكبير، فماذا عن الرجال والشباب والأطفال الذين كانوا يرون التمثال في قصر دي مديتشي، ثم في متحف أوفيتسي Uffizi، ويتأملون تفاصيل جسد فينوس العاري، وهم يدورون حولها، فهل لن يروا فيه هم أيضاً سوى الخط الصاعد من الجسد إلى الرأس والوقار المترفع؟!

وقد أخبرناك من قبلُ، أن المركيز دي صاد هو الشخص الذي تبلورت فيه الثقافة الحديثة القائمة على إنكار الوجود الإلهي وميزانه في القيم والأخلاق، وأن الفرق بينه وبين جميع المفكرين والفلاسفة في العصر الحديث، ليس في الأفكار، بل أنه يكشف صراحة ودون تجميل ولا تمويه ولا موارية، ما في نفوسهم ويخفونه ويموهونه في اللف والدوران، والعبارات والألفاظ المزركشة.

فإليك المركيز دي صاد الصريح، يخبرك بما أحس به ورآه في تمثال فينوس دي مديتشي، في يوميات رحلته وجولته في إيطاليا، وهو نفسه ما أحس به ورآه المثقف الكبير، ولكنه لفَّه في الوقار المترفع:

"وأول شئ ضرب بصرنا حين دخلنا الغرفة السادسة، تمثال فينوس الشهير، في آخر الغرفة، وهو أجمل عمل رأيته في حياتي، واجتاحتني مشاعر مقدسة من فرط إعجابي به، وحين تأملت تفاصيله لم أتعجب من الذين قالوا إن صانعه استخدم ٥٠٠ نموذج/امرأة عارية Model، من أجل إتمامه، ومن ثَم فهو نتاج المزج بين ٥٠٠ من

أجمل نساء الإغريق[õ]، والتناسب في هذا التمثال السامي، وجمالُ وجهه الإلهي، ومنحنيات عنقه وصدره ومؤخرته البديعة، تجعله تحفة Masterpiece، تضاهي جمال الجسد الطبيعي، والتمثال يصور فينوس في وضع الوقوف مع انحناءة خفيفة إلى الأمام، لكي يُبرز ظهرها وأردافها، وتبدو وكأنها فوجئت بأحد يراها وهي عارية، فوضعت إحدى يديها أمام صدرها، والأخرى أمام الموضع الذي يمنعني الاحتشام من التصريح باسمه، ولكن يداها لا تلتصق بهذه المواضع ولا تخفيها، ولذا يمكن التمتع برؤية جمال هذه الأجزاء من جسمها"[١]!

ولا تؤاخذنا على كثرة السهو والنسيان، وما نسينا أن نخبرك به، ويفسر لك ما قرأته للمثقف الكبير دكتور ثروت عكاشة، أنه كان وزير الثقافة في عهد ثاني الآتين من الخلف، والآتون من الخلف في بلاليص ستان في الشرق، ليسوا سوى نسخةٍ مُعرَّبة من أسرة دي مديتشي في الغرب.

ومما قرأته تعرف ما الذي كانت تعنيه الثقافة في عهد ثاني الآتين من الخلف، ومن أين جاء تسمية الأفلام الإباحية بأنها أفلام ثقافية.

فنانو أسرة دي مديتشي وأعمالهم:

وأسرة دي مديتشي في كل أجيالها، منذ كوسيمو الكبير، أول من يصل منها إلى السلطة في فلورنسا، في ثلاثينيات القرن الخامس عشر الميلادي، وحتى سقوط حكم الأسرة وانقراضها وخروجها من التاريخ، بعد موت الدوق جيان جاستوني، ابن كوسيمو الثالث، في ثلاثينيات القرن الثامن عشر، كانت تجمع اللوحات والتماثيل الإغريقية

õ) **تمثال فينوس مديتشي، روماني، وليس إغريقياً.**

[1] **1) Marquis de Sade: Journey To Italy, P29, Translated By: James Steintrager, Ontario Arts Council, University of Toronto Press, Canada, 2020.**

والرومانية الوثنية والعارية، وتغدق على الرسامين والنحاتين، وترعاهم وتمول أعمالهم التي هي إحياء للوثنية والإباحية، وبث للقبالاه والباطنية.

فإليك أسماء أشهر الرسامين والنحاتين في ذروة عصر النهضة القبالي، وهم الفنانون الذين احتضنهم كوسيمو دي مديتشي وأبناؤه وأحفاده في قصورهم وأكاديميتهم الأفلاطونية، وأغدقوا عليهم، ومولوا أعمالهم التي يترجمون فيها الوثنية والإباحية والباطنية والقبالاه التي ربوهم عليها، وأغلبهم كانوا رسامين ونحاتين في الوقت نفسه، وكانت أعمالهم هي التي غيرت أذهان عموم الناس وأفكارهم وأخلاقهم، كما أن الأكاديمية وفتشينو وبيكو كانوا أدوات صناعة النخب، ومنهم هؤلاء الفنانون أنفسهم.

ميكلوتسو دي بارتلوميو ميكلوتسي Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi، دوناتو دي نيكولو دي باردي Donato di Niccolò di Bardi، الشهير بدوناتيللو Donatello، بِنوتسو جوتسولي Benozzo Gozzoli، جويدو بييترو Guido di Pietro، وشهرته فرا أنجيلكو Fra Angelico، فيليبو ليبي Filippo Lippi، أنتونيو ديل بولايولو Antonio del Pollaiuolo، أندريا ديل فِروكيو Andrea del Verrocchio، ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci، ساندرو بوتتشيللي Sandro Botticelli، دومنيكو جيرلانदايو Domenico Ghirlandaio، مِيكل انجلو دي لودفيكو بوناروتي[1] Michelangelo di Lodovico Buonarroti.

وما هو أهم من أسماء هؤلاء الرسامين والنحاتين والمعماريين، لوحاتهم وتماثيلهم، التي كانت بما هو مبثوث في تفاصيلها الفنية من أفكار ورسائل، أداةَ تغيير وعي عموم الناس وأفكارهم وأخلاقهم، وهي في زمانها نظير أفلام هوليوود إمبراطورية اليهود في زمانك.

[1]) مِيكل انجلو Michelangelo: يكتب عادة في الكتب العربية: مايكلانجلو، أو مايكل انجلو، وهو الرسم والنطق الإنجليزي للاسم، وهو بالإيطالية: مِيكلانجلو، بكسر الميم، وهي كلمة واحدة، ولكنَّا نكتبها مفرقة: مِيكل انجلو، لتسهيل نطقها على القارئ العربي.

وهذه اللوحات والتماثيل تنقسم إلى أنواع مختلفة، فبعضها تصور الأجساد العارية، ذكوراً وإناثاً، وجميع فناني عصر النهضة، من رعايا أسرة دي مديتشي، كانوا إباحيين، وعدد كبير منهم كانوا شواذاً، بسبب الحب الأفلاطوني، وسوف تلتقي بعد قليل بنماذج منهم، وترى كيف ترجموا شذوذهم في أعمالهم الفنية.

وبعض هذه اللوحات والتماثيل يجسد الأساطير الوثنية وشخوصَها، ومنها ما يسرب في تفاصيله الأفكار الباطنية والقبالية، ومنها ما يجمع بين ذلك كله.

وبعضها يموه الشخصيات الوثنية في شخصيات الكتاب المقدس، فالرسام أو النحات يصور في عمله عقيدة أو قصة وثنية، ويقدمه على أنه يعبر عن فكرة أو قصة مسيحية، أو يجسد إحدى شخصيات الأساطير الإغريقية، ثم يسمي عمله باسم شخصية من الكتاب المقدس، لكي يمرره من الكنيسة، وتسمحَ بوضعه فيها، وأشهر عمل من هذا النوع، لوحة يوم الدينونة أو القضاء الأخير، التي موه فيها مِيكل انجلو، أبوللو إله الشمس عند الإغريق في المسيح نفسه!

وهذا التمويه لشخصيات الأساطير والفلسفة الوثنية، في شخصيات الكتاب المقدس، والدمجُ بينهما، تعلمه فنانو عصر النهضة من مارسيليو فتشينو، وهم إنما يحاكونه فيه.

يقول أستاذ تاريخ عصر النهضة في جامعة كاليفورنيا، جيمس هانكنز، في دراسته: كوسيمو دي مديتشي والأكاديمية الأفلاطونية:

"وكان فتشينو يمزج بين موسى وأفلاطون، وفي خطاب كتبه في سنة ١٤٨٥م، إلى براتشو مارتيللي Braccio Martelli، يقول: "عندما قرأ نيومِنيوس الفيثاغورسي Numenius The Pythagorean، وهو من أفضل الفلاسفة، كتب موسى وأفلاطون، قال إنه وجد موسى في أفلاطون، وأن أفلاطون لم يكن سوى موسى آخر

يتكلم بلسان العَلي، والذين يدعونك، عزيزي براتشو، إلى الأكاديمية، يؤكدون لك أن تعاليم أفلاطون لا تختلف كثيراً عن شريعة موسى"(١).

وإليك وثيقة فنية باقية، تثبت صلة فناني أسرة دي مديتشي بالأكاديمية الأفلاطونية وأعضائها، وهي لوحة الملائكة تظهر لزكريا Apparizione dell’Angelo a Zaccaria، وهي لوحة فريسكو، على أحد جدران كنيسة سانتا ماريا نوفيللا Santa Maria Novella، في فلورنسا، وقد أتمها دومنيكو جيرلاندايو، سنة ١٤٩٠م، ويظهر فيها أربعة رجال يتحدثون معا، ويرتدون زي مواطني فلورنسا.

وفي كتابه: حياة أبرع الرسامين والنحاتين والمعماريين Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects، وهو موسوعة في سيرة الفنانين وأعمالهم الفنية، يقول مؤرخ الفنون جورجو فاساري Giorgio Vasari، وهو نفسه من أبرز فناني أواخر عصر النهضة، وكان معاصراً لدوق توسكانيا كوسيمو الأول، وهو الذي صمم ضريح مِيكل انجلو وشيده، يقول فاساري:

"ولكي يُظهر ثراء عصره في جميع المواهب والمجالات، خاصة في مجال التعليم، وضع جيرلاندايو في اللوحة مجموعة من أربعة رجال يتحادثون معاً، ويمثلون أرقى الرجال تعليماً في فلورنسا، وأولهم، الذي يرتدي زياً كنسياً، مارسيليو فتشينو، والثاني يرتدي عباءة حمراء وشالاً أسود حول عنقه، وهو كرستوفورو لانديني Cristofano Landino، والثالث الذي يلتفت نحو لانديني، هو ديمتريوس اليوناني Demetrius The Greek، والذي يقف بينهم ويرفع يده قليلاً هو أنجلو بوليتسيانو Angelo Poliziano"(٢).

---

1) Cosimo de' Medici And The Platonic Academy, Journal of The Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 53, P153.

2) Giorgio Vasari: Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects, Vol. III, P227, Translated By: Gaston du C. de Vere, Philip Lee Warner Publisher, To The Medici Society Limited, London, 1912-1915.

وهؤلاء الرجال الأربعة، الذين سجلهم دومنيكو جيرلاندايو في لوحته، جميعهم من أعضاء أكاديمية دي مديتشي.



لوحة الملائكة تظهر لزكريا، لجيرلاندايو، ويظهر فيها فتشينو وأعضاء الأكاديمية الأفلاطونية، في أقصى يسار اللوحة وأسفلها.



أعضاء الأكاديمية الأفلاطونية، في لوحة الملائكة تظهر لزكريا، وفتشينو في أقصى اليسار.

أبوللو وفينوس وباكوس

تمثال أبوللو لميكل انجلو:

وأكثر شخوص الأساطير الإغريقية وقصصها الوثنية، تجسيداً في أعمال فناني عصر النهضة من عبيد أسرة دي مديتشي، أبوللو، وفينوس، وباكوس.

فأما أبوللو، فهو إله الشمس والطب والموسيقى عند الإغريق، وأكثر شخصيات الأساطير الإغريقية شهرة في عصر النهضة، لأنه رمز الشمس وعقيدة الشمس الإله، أو الشمس نظير الإله في الكون المنظور، وهي كما رأيتَ، محور متون هرمس والقبالاه وفلسفة فتشينو وبيكو ديلا ميراندولا، والعقيدة التي كانوا يربون عليها تلاميذ الأكاديمية الأفلاطونية.

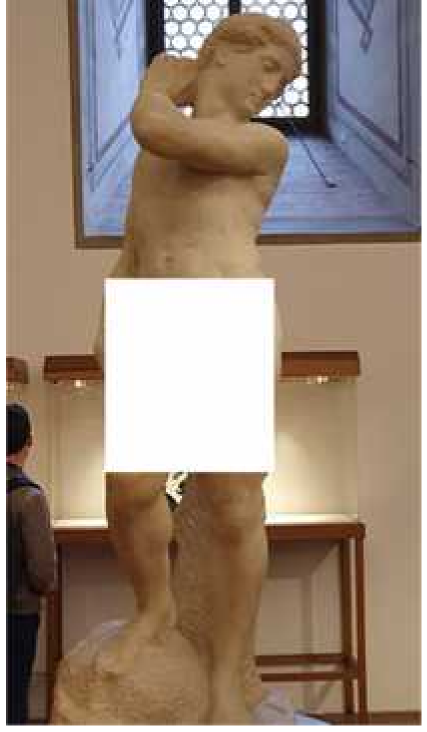
وأشهر عمل فني يجسد أبوللو صريحاً باسمه في عصر النهضة، هو تمثال أبوللو، لمِيكل انجلو، وكان ضمن مجموعة قصر الدوق كوسيمو الأول دي مديتشي، وهو الآن في متحف بارجيللو الوطني Museo Nazionale del Bargello، في فلورنسا، وسبب شهرته أمران، الأول أنه من أواخر أعمال مِيكل انجلو، ولم يضع عليه لمساته الأخيرة، بسبب الاضطرابات السياسية التي واكبت إخراج أسرة دي مديتشي من فلورنسا، سنة ١٥٢٩م.

والأمر الثاني، وهو الأهم، والذي جئناك به من أجله، أن التمثال يجسد أبوللو الإغريقي ودافيد/داوود التوراتي في الوقت نفسه، وهي كما أخبرناك إحدى سمات مِيكل انجلو في عدد من أعماله، أن يجعل اللوحة أو التمثال تصويراً لإحدى شخصيات الأساطير الإغريقية الوثنية، وإحدى شخصيات الكتاب المقدس في الوقت نفسه، خصوصاً في الأعمال التي صنعها لتوضع في الكنائس!

والتمثال عار تماماً، وهي سمة أخرى من سمات أعمال مِيكل انجلو، وهو مشهور عند نقاد الفن، بأنه تمثال أبوللو- دافيد/داوود، والعكس: دافيد/داوود- أبوللو، وهذه هي بطاقة التعريف به، في متحف بارجيلو الوطني:

"**مِيكل انجلو، دافيد- أبولو** David - Apollo، **١٥٣٠م، رخام، ١٤٦ X ٤٦ X ٥٣ سم**"[١].

وفي مقالة موسوعة ويكيبيديا الإيطالية، عن التمثال، أنه: "**طبقاً لفاساري، فهو تمثال أبوللو، ولكن في قائمة جرد محتويات قصر كوسيمو الأول، سنة ١٥٥٣م، Inventario di Cosimo I، أنه تمثال دافيد/داوود، ونقاد الفن يطلقون عليه اسماً مزدوجاً، أبوللو- دافيد، أو دافيد - أبوللو، وليس من المستبعد أن مِيكل انجلو نفسه بدأ العمل في التمثال على أنه دافيد/داوود، حوالي سنة ١٥٢٥م، ثم أنهاه بعد ذلك على أنه أبوللو**"[٢]!



تمثال أبوللو – دافيد، لمِيكل انجلو

---

1) National Gallery of Art Washington, Michelangelo's David-Apollo, December, 13, 2012.
2) Da Wikipedia, l'enciclopedia libera: David-Apollo.

لوحة مولد فينوس لبوتتشيللي:

وأما فينوس، فهي، كما علمتً، ربة الجمال والحب والرغبة الجنسية في أساطير الرومان، وأشهر من رسمها، ساندرو بوتتشيللي، وقد صورها في أربع لوحات، هي: مولد فينوس Nascita di Venere، وفينوس ومارس Venere e Marte، وفينوس والمحسنات الثلاث يقدمن هبة لامرأة شابة Venere e Le Tre Grazie Offrono Doni a Una Giovane، وبريمافيرا Primavera، أو الربيع.

وأشهر هذه اللوحات، لوحة مولد فينوس، ورسمها بوتتشيللي، في ثمانينيات القرن الخامس عشر، وكان تحت رعاية أسرة دي مديتشي، كغيره من فناني عصر النهضة، واللوحة رسمها بتكليف من راعيه لورنزو بيير فرانشيسكو دي مديتشي Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici، ابن عم لورنزو العظيم، لكي يزين بها قصره، فيللا دي كاستيللو Villa di Castello، واللوحة الآن من مقتنيات متحف أوفيتسي، في فلورنسا .

وفي اللوحة يصور بوتتشيللي أسطورة مولد فينوس وخروجها مكتملة من البحر، وتظهر فيها فينوس عارية، وشعرها متناثر في كل اتجاه، وهي تقف داخل محارة عملاقة مفتوحة تطفو على مياه البحر، وكأنها خرجت منها، وعن يمينها وإلى الخلف يطير في الهواء زفيروس Zephyrus، إله الرياح الغربية، وجالب الربيع، في أساطير الإغريق، حاملاً أورا Aura، ربة النسيم، وهما ينفخان معاً في فينوس من الخلف، لدفعها نحو الشاطئ، وعن شمالها وعلى الشاطئ قرب حافة الماء، تقف إحدى ربات الفصول Hora، حاملة معطفاً، وترفعه وكأنها تتأهب لتغطية فينوس به حين تصل إلى الشاطئ.

فإليك أولاً ما فهمه المثقف الكبير ووزير الثقافة في عهد ثاني الآتين من الخلف، من اللوحة:

"**لوحة مولد فينوس، كان مقصوداً بها الإشادة بالعصر الكلاسيكي، حتى غدا المفهوم الطاغي عليها أوغل كلاسيكية من لوحة الربيع، فبدلاً من تكوينات النسجيات المرسمة**

التي تتناثر شخصياتها زخرفياً أمام خلفية قوطية حافلة بالخضرة والأشجار والنباتات، نجد أن لوحة فينوس شديدة التركيز، تبرز شخوصها، كأنها لوحة من النقش البارز، فإذا بوتتشيللي يصور في اللوحة ... واختار بوتتشيللي الألوان الهادئة لتناسب هذا الموضوع الكلاسيكي، وإذا وضعات الشخوص باستثناء فينوس جانبية، وإذا الثياب رهيفة لتوحي بالخفة والحركة، ومما يلفت نظرنا بشدة رأس فينوس وشعرها الذهبي، ولعل أهم ما في اللوحة من ملامح تعبيرية، هي تلك الخطوط الراقصة الشبيهة بتصميمات راقصات الباليه، وما حملته من إيقاعات متناغمة"[١].

ولوحة بوتتشيللي، مولد فينوس، التي لم ير فيها المثقف الكبير سوى رأس فينوس وشعرها الذهبي، وراقصات الباليه، ليست سوى ترجمة فنية، لفلسفة فتشينو، عن الحب الأفلاطوني، ولعباراته الصريحة في أن مولد فينوس تعبير عن الحب الإلهي وثمرة له، وفتشينو كان أستاذاً لبوتتشيللي، في الأكاديمية الأفلاطونية، وأيضاً لراعيه والذي كلفه برسم اللوحة لورنزو بيير فرانشيسكو دي مديتشي.

في دراسته: أساطير بوتتشيللي، دراسة عن الرموز الأفلاطونية الجديدة في دائرته Botticelli's Mythologies, Study In The Neoplatonic Symbols In His Circle، والتي نشرها في مجلة معهد واربورج في جامعة لندن Journal of The Warburg Institutes، سنة ١٩٤٥م، ثم أعاد نشرها ضمن كتابه: دراسات في رموز الصور في فن عصر النهضة Symbolic Images Studies In The Art Of The Renaissance، يقول مؤرخ الفنون وأستاذ تاريخها في جامعة لندن، إرنست جومبريتش Ernst Gombrich:

"وفتشينو هو الذي أطلع لورنزو بيير فرانشيسكو، على الأهمية الروحية لمولد فينوس، وفي تعليقاته على محاورة فليبوس لأفلاطون Philebus، يقول فتشينو:

١) موسوعة تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة، الرينيسانس، ص٢٣٨.

"القصة كما رواها هزيود Hesiod، في ثيوجوني/مولد الآلهة Theogony[õ]، أن ساتورن Saturn[õ]، قام بإخصاء السماء، وألقى بالخصيتين في البحر، فوُلدت فينوس من زبد البحر الغاضب، ويجب أن نفهم أن القصة تشير إلى خصوبة جميع الأشياء، والكامنة في الروح الإلهية، فروح الإله تشرب وتنكشف داخله أولاً، ثم تصب في أرواح الأشياء ومادتها، أي البحر، وعندما تتخصب أرواح الأشياء تخلق الجمال في نفسها، بحركة صاعدة ومتحولة نحو الأشياء العلوية السامية، وبحركة أخرى هابطة تلد الجمال المحسوس في المادة، ومولد الجمال من الروح يسمى فينوس، ولأن المتعة كامنة في الجمال، وجميع الأجيال أتت من الروح، فإن فينوس عند جميع الأجيال هي نفسها المتعة"[١]، [٢].

والحب الأفلاطوني، كما علمتَ تفصيلاً، هو حب الروح أو الجوهر، التي هي من روح الإله، وسارية في جميع الموجودات، ومن ثَم فليس فيه فرق بين حب النساء وحب الرجال أو الصبيان، لأن الروح فيهم جميعاً واحدة، والحب الإلهي والتوحد بالإله هو أعلى درجة في سلم الحب الأفلاطوني، وحب الأجساد الجميلة أو الحب الجنسي درجة في هذا السلم، ولا يمكن الوصول إلى الدرجة العليا إلا بعبورها، ولذا فالرجل يحب الروح الإلهية السارية

õ) هزيود Hesiod: هو الذي تُنسب له أساطير الإغريق، وعند المؤرخين الأميين أنه مؤلفها، وأنه في الوقت نفسه قروي ساذج!، وثيوجوني Theogony، أو مولد الآلهة، هي الملحمة التي ألفها هذا القروي الساذج وابتكر فيها الآلهة وأساطيرها، التي عبدها الإغريق، وأقاموا فلسفاتهم عليها، ثم أحيتها أسرة دي مديتشي في عصر النهضة، لتفاصيل أوسع ومعرفة حقيقة هزيود وملحمته، ارجع إلى كتابنا: شفرة سورة الإسراء.

õ) ساتورن Saturn: في أساطير الرومان هو إله الخصوبة والمتعة، ويقابله كرونوس Cronus، في أساطير الإغريق، وساتورن هو أيضاً اسم كوكب زحل في اللغات الأوروبية.

1) Ernst Gombrich: Botticelli's Mythologies, Study In The Neoplatonic Symbols In His Circles, Journal of Tthe Warburg And Courtauld Institutes, Vol. 8, P54, 1945.

2) Ernst Gombrich: Botticelli's Mythologies, Study In The Neoplatonic Symbols In His Circles, In: Symbolic Images Studies In The Art Of The Renaissance, P72, Phaidon Publishers Inc., London, 1972.

في امرأة أو رجل، ولكي يصل إلى الدرجة العليا والحب الإلهي، فعليه أن يعاشر جسد هذه المرأة أو هذا الرجل.

فإذا رجعت في الكتاب الذي بين يديك إلى الخلف، وذهبت إلى الحب الأفلاطوني وتيقنت من معناه وما يترتب عليه، ثم عدت إلينا، فلن تعجب إذا أخبرناك ان بوتتشيللي كان شاذاً جنسياً.

في كتابه: الشذوذ والحضارة Homosexuality And Civilization، يقول لويس كرومبتون Louis Crompton، وهو أستاذ في جامعة لندن، ومؤسس مجلة الشذوذ في بريطانيا Journal of Homosexuality، ورئيس تحريرها:

"في سنة ١٩٣٨م، اكتشف جاك مِسنيل Jacques Mesnil، في سجلات فلورنسا، ملخص تحقيق مع بوتتشيللي، بتاريخ ١٦ نوفمبر ١٥٠٢م، وفيه اتهام واضح لبوتتشيللي باللواط Sodomy، ويقول: "ساندرو بوتتشيللي يحبس صبياً Si Ttiene Un Garzone"، والتحقيق يوحي بأن بينهما علاقة، وقد رفض مِسنيل هذا الاتهام، ولكن بوتتشيللي، مثل دوناتيللو ودافنشي ومِيكل انجلو، كان يكره الزواج، ويقول إن التفكير فيه يجلب له الكوابيس في نومه، ومرسمه كان يمتلئ بالصبيان من تلاميذه، وأحد الرسامين في مرسمه، بيتو بيالا Betto Pialla، حُوكم باللواط وأدين سنة ١٤٧٣م، وكان في الثامنة والعشرين من عمره، ورغم أن مِسنيل رفض التهمة الرسمية التي وُجهت لبوتتشيللي، إلا أنه لم ينكر أنه اتضح له من دراسة لوحاته أن حبه لم يكن موجهاً للنساء فقط، فلوحاته تمتلئ بالصبيان العراة"[1].

وإذا أدخلتك عبارات لويس كرومبتون في حيرة، وجعلتك تتساءل، كيف يكره بوتتشيللي الزواج ويجلب له الكوابيس، وحبه في الوقت نفسه ليس موجهاً للنساء وحدهم، أي أنه يحب النساء، فإليك الإجابة.

---

1) Louis Crompton: Homosexuality And Civilization, P284-285, Harvard University Press, 2003.

في الحب الأفلاطوني، حب الجسد ومعاشرته في أدنى السلم، للوصول إلى الحب الإلهي في أعلاه، لا علاقة له بالزواج والأسرة، ولا بكون المرأة التي يحبها الرجل ويعاشرها متزوجة من غيره أم لا، لأن الروح السارية في المتزوجة هي نفسها التي في الخالية من الزواج!

ولذا لن تعجب مرة أخرى، إذا علمتَ أن بوتتشيللي كان يكره الزواج ويجلب له الكوابيس، ولكن كان له عشيقات متزوجات وغير متزوجات.

وقبل أن نترك بوتتشيللي، نعرفك بشئ واحد بخصوص لوحته بريمافيرا، أو الربيع، لتستكمل صورة عصر النهضة القبالي، ومنظومة الأفكار والأخلاق التي أشاعتها أسرة دي مديتشي فيه.

لوحة بريمافيرا، تَظهر فيها فينوس، وفلورا **Flora**، ربة الزهور والربيع، وميركيوري **Mercury**، إله التجارة والمال واللصوص في أساطير الرومان!، وكيوبيد إله الحب، وربات الحُسن والإحسان الثلاث، وزفيروس إله الرياح، داخل بستان من الأشجار.

وميركيوري الذي في لوحة بريمافيرا، هو جوليانو دي مديتشي، أخو لورنزو العظيم، وفلورا في اللوحة هي عشيقته سيمونتّا فسبوتشي Simonetta Vespucci، وبوتتشيللي رسمهما في لوحته في صورة ميركيوري وفلورا، تخليداً لحبهما الأفلاطوني!

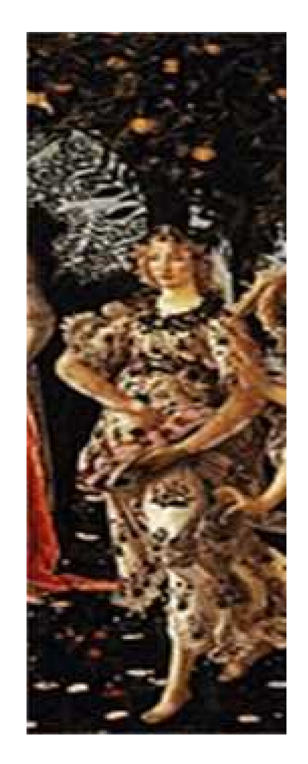
في دراستها: كشف الأنوثة الإلهية، لوحات بوتتشيللي بريمافيرا، ومولد فينوس Unveiling The Divine Feminine, Botticelli's Primavera And The Birth of Venus، تقول أستاذة الدراسات الدينية في جامعة كِنت البريطانية، أنجيلا فوس:

"وميركيوري في بريمافيرا، هو جوليانو دي مديتشي، وفلورا هي سيمونتّا فسبوتشي، أجمل امرأة في فلورنسا، وقد وضعها بوتتشيللي في لوحته على شرف جوليانو، تذكاراً للحب اللطيف Courtly Love، أو الحب الأفلاطوني Platonic Love، وكانت

سيمونتًّا متزوجة، وكما سنرى، فإن الحب الجسدي الشهواني Erotic Love، يقع في قلب فلسفة أفلاطون عن صعود الروح وتساميها، ولذا كان حب جوليانو لسيمونتًّا جزءًا من تعليمه الأفلاطوني، وكان هذا الحب مشهوراً في فلورنسا، وخلده الشاعر بوليتسيانو Poliziano، في ملحمة لاجوسترا/البطولة Epic La Giostra، سنة ١٤٧٨م"(١).



جوليانو دي مديتشي في صورة ميركيوري، وسيمونتًّا فسبوتشي في صورة فلورا، في لوحة بريمافيرا لبوتتشيللي



تمثال باكوس لميكل انجلو:

وأما باكوس **Bacchus**، فهو إله الخمر وابن جوبيتر كبير الآلهة في أساطير الرومان، ويناظر ديونيسيوس **Dionysus**، في أساطير الإغريق.

---

1) Angela Voss: Uveiling The Divine Feminine, Botticelli's Primavera And The Birth of Venus, P12, Wise Studies, Sep 22, 2020.

وأشهر عملين يجسدان باكوس في عصر النهضة، تمثال باكوس، لمِيكل انجلو، ولوحة باكوس لدافنشي.

ولست في حاجة إلى أن نذكرك، بأننا نأتيك بهذه اللوحات والتماثيل، لا لتقف أمامها كالأبله وتتفرج عليها وأنت تائه في تفاصيلها، مثل الأميين في الغرب وبقر بلاليص ستان في الشرق، بل لنكشف لك الأفكار التي تترجمها والرسائل التي تنبعث منها، وما فيها من خفايا وأسرار لا يدركها هؤلاء الأميون والبقر، ولنعرفك بعلاقتها بأسرة دي مديتشي وما بثوه في عصر النهضة، وبتكوين الرسامين والنحاتين الذين قاموا بصنعها.

وتمثال باكوس لمِيكل انجلو، من الرخام، وكان قد صنعه من أجل أحد رعاته، وهو الكاردينال رافاييل رياريو Raffaele Riario، ولكن الكاردينال حين رآه رفضه، فاشتراه منه مِيسر جاكوبو جاللي Messer Jacopo Galli، وهو مرابي يهودي من روما، والتمثال محفوظ الآن في متحف باراجيلو الوطني في فلورنسا.

والتمثال:

"يصور باكوس شاباً عارياً في وضع الوقوف، وجسده يميل إلى الخلف، وفي يده اليسرى عنقود عنب وجلد نمر، إشارة إلى أن متعة شرب الخمر تفضي في النهاية إلى فقدان الحياة، وفي يده اليمنى كأس خمر يرفعها ليشرب منها، ورأسه مائلة إلى الأمام، وعيناه تحدق في كأس الخمر، وهي زائغة وداعرة Wandering And Wanton، كما تبدو في مدمني الخمر، من السُكر، وبطنه ممتلئة، وثدياه ممتلئان بارزان، وخلف جسد باكوس يجلس على جذع شجرة، وفي وضع جانبي صبي أو غلام لطيف الوجه وبض الجسد عارياً، هو ساتيروس Sátyros[١].

---

1) Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects, Vol. IX, P13.

وساتيروس أحد أرواح الطبيعة في أساطير الإغريق، ويرتبط فيها بالشهوة العارمة وممارسة الجنس مع الأنثى نيمف **Nymph**، وهي روح أخرى من أرواح الطبيعة، ويرتبط أيضاً بالشذوذ، والصورة النمطية لساتيروس، في أساطير الإغريق، وفي أعمال عصر النهضة الفنية، على خلاف تمثال مِيكل انجلو، أنه رجل عارٍ خشن الملامح وله لحية، وفي بعض الأحيان له ذيل، وعضوه الذكري منتصب، وبعض هذه الأعمال تصوره في أوضاع جنسية، وهو يعاشر نيمف في الطبيعة، أي في العراء.

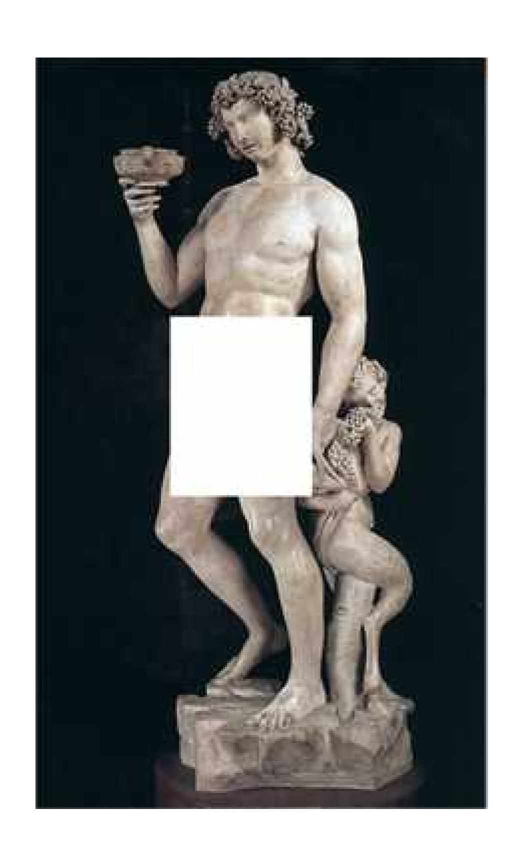
وفي الجزء التاسع من كتابه: حياة أبرع الرسامين والنحاتين والمعماريين، والذي خصص نصفه تقريباً لصديقه مِيكل انجلو، يقول مؤرخ الفنون جورجو فاساري، ضمن وصفه للتمثال:

"في هذا التمثال، من الواضح أن مِيكل انجلو يريد أن يصل إلى مزج رائع بين أجزاء مختلفة من الجسم، وتحديداً أن يعطيه نحول الذكر الشاب Slenderness، وامتلاء الأنثى واستدارتها Fleshiness And Roundness"[1].

والتفسير الحقيقي لتمثال باكوس إله الخمر العاري وجسده الذي يجمع بين الذكورة والأنوثة، ولساتير الغلام العاري البض الجسم، الذي يلتصق به من الخلف، وهو التفسير الذي حجبه فاساري، لكي يحفظ لصديقه صورة الفنان العبقري نقية خالية من الشوائب، أن مِيكل انجلو كان شاذاً ومدمناً للخمر، مثل غيره من فناني أسرة دي مديتشي.

---

1) Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects, Vol. IX, P13.



تمثال باكوس، لمِيكل انجلو

باكوس ويوحنا المعمدان والملاك المتجسد، ثلاث لوحات لدافنشي:

وسوف نحدثك عن مِيكل انجلو وصلته بأسرة دي مديتشي، عند لوحته الشهيرة يوم الدينونة، لأننا في الحقيقة جئناك بباكوس، ليس من أجل مِيكل انجلو، بل من أجل دافنشي ولوحتيه باكوس ويوحنا المعمدان.

ولوحة باكوس، ثمة خلاف بين مؤرخي الفنون، هل هي من رسم دافنشي نفسه، أم أن أحد تلاميذه رسمها تحت إشرافه، وتلميذا دافنشي اللذان يعتقد هؤلاء المؤرخون أن أحدهما قد يكون هو الذي رسم لوحة باكوس، إن لم يكن دافنشي نفسه، هما شيزاري دي سيستو Cesare da Sesto، وشيزاري برنتسايو Cesare Bernazzano، ولكن لا خلاف بينهم على صلة دافنشي باللوحة، سواءً برسمها، أو بالإشراف على من رسمها وتوجيهه، لأن الشخص الذي في اللوحة على أنه باكوس، هو نفسه يوحنا المعمدان في لوحة القديس يوحنا المعمدان، وهي من رسم دافنشي بلا خلاف.

فأما لوحة باكوس، فهي الآن من مقتنيات متحف اللوفر في باريس، وتصور باكوس في صورة شاب عارٍ إلا من جلد فهد حول وسطه، وشعره ناعم طويل وينسدل على رقبته وحتى أكتافه، وعليه تاج من ورق العنب، وهو جالس داخل منظر في الطبيعة، يستند إلى جذع شجرة، ويضع ساقه اليسرى على اليمنى، ويرفع يده اليمنى مثنية أمام صدره، ويشير بإصبعها السبابة في اتجاه كتفه الأيسر، أو إلى شئ أعلاه، ويده اليسرى تتدلى إلى جواره، ويمسك في قبضتها عصا طويلة يوقفها إلى جواره، وسبابتها تشير إلى الأرض.

وأما لوحة يوحنا المعمدان، فهي آخر لوحة رسمها دافنشي، وتوجد الآن في متحف اللوفر أيضاً، وهي لوحة نصفية، ويوحنا المعمدان فيها هو نفسه الشاب الذي في لوحة باكوس، ويظهر في اللوحة نصفه الأعلى فقط، في وضع الوقوف، وسط ظلال داكنة، وجسده ورأسه يميلان في دلال جهة اليسار، ويرفع يده وسبابته اليمنى إلى الأعلى، بالضبط مثل باكوس في لوحته.

وليوناردو دافنشي، كان يقوم برسم لوحات في الكنائس، وبتكليف منها، ويأخذ منها في مقابل ذلك مالاً كثيراً، وأشهر أعماله في الكنائس، لوحة العشاء الأخير، ولكنه كان يؤمن بالوجود الذاتي للكون، أي أن الكون لا بداية له في الزمان ولا نهاية، ولم يكن يحضر القداس إلا إذا اضطر إلى ذلك، وكان يتعمد العمل يوم الأحد لكي لا يذهب إلى القداس، وكان ينبش القبور من أجل تشريح أجساد الموتى لمعرفة صفات الأجسام وتكوينها ونِسبها التشريحية لكي يوظفها في لوحاته.

وقد أخبرناك أن من سمات فناني أسرة دي مديتشي وعصر النهضة، تمويه شخصيات الأساطير الوثنية في شخصيات الكتاب المقدس، ولكن الوضع في لوحة باكوس معكوس، وباكوس في لوحته، هو في الحقيقة يوحنا المعمدان.

في دراسته: ترميم عمل لأندريا سارتو، مع ملاحظات على صلته بأسلوب ليوناردو A Recovered Work of Andrea del Sarto With Some Notes On a Leonardesque Connection، التي نشرها في مجلة بيرلنجتون للفنون The

Burlington Magazine، وهي عن لوحة يوحنا المعمدان لسارتو، أحد فناني القرن السادس عشر، والتي يحاكي فيها لوحة دافنشي عن المعمدان، يقول أستاذ الفنون وتاريخها في جامعة هارفارد، سيدني جوزيف فريدبيرج **Sydney Joseph Freedberg**، عن لوحة باكوس لدافنشي:

"**ولوحة سارتو تقودنا حتماً إلى ليوناردو ... ولا يمكننا تجنب قراءة لوحة باكوس، على أنها خلط Conflation، بين يوحنا المعمدان وباكوس الوثني، واللوحة المثيرة المحفوظة الآن في اللوفر، ظهرت تاريخياً على أنها يوحنا المعمدان، ثم تغير اسمها، ربما في القرن السابع عشر، إلى باكوس، والشخص الذي في اللوحة، لا يبدو متسقاً مع شخصية يوحنا المعمدان التي يُفترَض أن يعبر عنها، ولا مع الصور المسيحية عموماً، فالشاب الذي فيها صغير وسيم بض الجسم، في العشرينيات من عمره، وملامحه وتاج ورق العنب الذي على رأسه، وجلد الفهد حول وسطه، تجعله تصويراً للجمال، مثل الأعمال الوثنية القديمة، وهو يشبه من عدة وجوه تمثال باكوس لمِيكل انجلو في روما، الذي سبقه بعشر سنوات**"[١].

وإليك ما لم يخبرك به مؤرخ الفنون وأستاذ تاريخها، عن دافنشي ولوحاته والشاب الجميل الذي رسمه فيها.

مثل مِيكل انجلو وبوتتشيللي ودوناتيللو، وجل فناني أسرة دي مديتشي، كان دافنشي شاذاً جنسياً، وكان يختار تلاميذه ومن يتخذهم نماذج لرسمهم في لوحاته صبياناً وشباباً من ذوي الوجه الحسن والقوام الجميل، ليمارس معهم شذوذه الجنسي.

---

1) Sydney Joseph Freedberg: A Recovered Work of Andrea del Sarto With Some Notes On a Leonardesque Connection, Burlington Magazine, Vol. 124, No. 950, May, 1982, P285.

وقد صرتَ تدرك الآن أن وصف ما كانوا يفعلونه بالشذوذ من عندنا نحن، أما بالنسبة لهم هم فلم يكن شذوذاً ولا إثماً، بل كان تعبيراً عن حبهم الأفلاطوني لروح من يمارسون معهم الشذوذ، ودرجة في الطريق إلى الحب الإلهي!

وهو ما يخبرك به صريحاً أستاذ الفنون وتاريخها في جامعة مدينة نيويورك، جيمس ساسلو James Saslow، في كتابه: صور ومشاعر، تاريخ الشذوذ الجنسي في الفنون البصرية Pictures And Passions, A History of HomosexualityIn The Visual Arts، ضمن تفسيره للوحة يوحنا المعمدان لدافنشي:

"وقد ترك ليوناردو ألفي صفحة من المذكرات والملاحظات، ومنها أعاد سيجموند فرويد Signund Freud، بناء شخصيته وعالمه الداخلي المعقد، خصوصاً فزعه من أن تؤثر عواطفه ورغباته على عقله وعمله وعلاقاته، ورغم ضعفه أمام الصبيان، كان يبتعد عن تصوير الأعضاء الجنسية الصريحة، وشخصية مثل القديس يوحنا المعمدان تستدعي مفهوم أفلاطون في سيمبوزيوم عن الحب ... وليوناردو كان يُعرِّف الشذوذ على أسس أفلاطونية Defined Sodomy On Platonic Ground"[١].

وفي كتابه: صداقة محرمة، الشذوذ وثقافة الذكور في فلورنسا في عصر النهضة Forbidden Friendships, Homosexuality And Male Culture In Renaissance Florence، يقول أستاذ دراسات عصر النهضة في جامعة هارفارد، مايكل روكي Michael Rocke:

"في سنة ١٤٧٦م، وجهت ضباط الليل Officers of The Night[õ]**، اتهاماً لأربعة أشخاص، أحدهم دافنشي، بممارسة الشذوذ مع جاكوبو أندريا سالتاريللي**

---

1) James Saslow: Pictures And Passions: A History of Homosexuality In The Visual Arts, P90, 114, Viking Publisher, New York, 1999.

õ) **ضباط الليل Ufficiali della Notte: منظمة أسستها السلطات في فلورنسا، خصيصاً من أجل مكافحة البغاء والشذوذ الذي تفشى في المدينة.**

Jacopo D'Andrea Saltarelli، وهو شاب في السابعة عشرة، وكان يعمل كموديل مع دافنشي، وهناك احتمال كبير بتورط دافنشي، رغم أن المحكمة برأته، وقبلها وفي السنة نفسها، كانت المحكمة قد أدانت شاباً في الرابعة والعشرين بممارسة الشذوذ مع سالتاريللي، وعِشق دافنشي للصبيان كان معروفاً حتى في زمانه في القرن السادس عشر"[١].

وهذا هو نص الاتهام الذي تم توجيهه لدافنشي، يقول مؤسس مجلة الشذوذ في بريطانيا ورئيس تحريرها، لويس كرومبتون، في كتابه: الشذوذ والحضارة:

"في ٨ أبريل ١٤٧٦م، وقبل أسبوع من يوم ميلاده الرابع والعشرين، ظهر اتهام من مجهول في صندوق الشكاوى Tamburo، أمام مقر مجلس السيادة، ونصه: "جاكوبو سالتاريللي، شاب في السابعة عشرة، ويرتدي زياً أسود، كان موضعاً لأفعال فاحشة، ووافق على أن يشترك عدة أشخاص في التمتع به، وقد فعل ذلك مرات كثيرة مع عدد من الأشخاص، وهذه أسماء بعضهم: بارتلوميو دي باسكوينو Bartlomio De Pasquino، حدَّاد، ليوناردو دي سير بييرو دافنشي، الذي يعيش مع أندريا دي فيروكيو، باتشينو Baccino، خياط، وانا أتقدم لكم بهذه الشكوى ضد سالتاريللي ومن يمارسون معه الشذوذ"، واسم جاكوبو كان معروفاً لضباط الليل، منذ شهر يناير، عندما اعترف رجل آخر بممارسة الشذوذ معه، وبعد التحقيق مع دافنشي، أخلت المحكمة سبيله على ألا يظهر اسمه في هذا الموضوع مرة أخرى، ولكن الاتهام تكرر مرة أخرى في ٧ يونيو"[٢].

---

1) Michael Rocke: Forbidden Friendships, Homosexuality And Male Culture In Renaissance Florence, P298, Oxford University Press, 1996.
2) Homosexuality And Civilization, P265.

ويضيف لويس كرومبتون:

"وفي كتاب الأحلام Libra Del Sogni، الذي كتبه سنة ١٥٦٠م، وضع مؤرخ الفنون والناقد جيان باولو لوماتسو Gian Paolo Lomazzo، محاورة تخيلها بين دافنشي والنحات الإغريقي فيدياس Phidias، عن العلاقة بين دافنشي وسالاي Salai، أحد تلاميذه وموديلاته، وعنوانها: حب الذكور L'Amore Maschile، وفيها يسأله فيدياس: "هل فعلت الفعلة من الخلف، فالفلورنسيون يعشقون ذلك Did You Play The Game From Behind"؟ فرد عليه دافنشي: "ومرات عديدة And How Many Times"[١].

وسالاي، الذي سأل لوماتسو، على لسان فيدياس، دافنشي، عن علاقته به، وهل كان يفعل به من الخلف، هو اسم التدليل الذي كان ينادي به دافنشي تلميذه وأقرب نموذج وموديل إلى قلبه، وقد قدِم إلى دافنشي سنة ١٤٩٠م، وهو في العاشرة، وكان دافنشي في الثامنة والثلاثين، ولازمه في مرسمه وبيته ورحلاته في إيطاليا وفرنسا، إلى أن مات دافنشي، سنة ١٥١٩م، وسالاي هو الاسم الذي كان هو نفسه يوقع به لوحاته، واسمه الحقيقي جيان جياكومو كابروتي دا أورينو **Gian Giacomo Caprotti da Oreno**.

ويقول مؤرخ الفنون جورجو فاساري، في وصف سالاي وعلاقة دافنشي به:

"وفي ميلانو، اتخذ مساعده سالاي، وكان غاية في الوسامة والجمال، وله شعر ناعم مجعد، وكان دافنشي مولعاً به In Which Leonardo Greatly Delighted، وعلَّمه أشياء كثيرة في فن الرسم، وبعض الأعمال الفنية كان يقوم بها سالاي، ثم يضع عليها دافنشي لمساته"[٢].

---

1) Homosexuality And Civilization, P267.
2) Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects, Vol. IV, P99.

وأشهر لوحة رسمها سالاي، هي لوحة الموناليزا، ويحاكي فيها لوحة الموناليزا الشهيرة لدافنشي، مع فرق واحد، أنه رسمها عارية!

وأهم من اللوحات التي رسمها سالاي، اللوحات التي رسمه دافنشي فيها، ومن هذه اللوحات، لوحة الملاك المتجسد Angelo Incarnato، ورسمها دافنشي بالفحم أو الطباشير الأسود، وهي محفوظة في متحف اللوفر، وفيها يصور النصف الأعلى من جسد سالاي عارياً، من رأسه حتى بداية ساقيه، وشعره طويل، ويقف متثنياً، ويبدو أقرب للأنوثة من الذكورة، لولا أن عضو ذكورته منتصب في أسفل اللوحة!

وقد ترك دافنشي سجلات عديدة Folios، تحوي اسكتشات أو رسومات بخط اليد، بعضها من رسمه، وبعضها من رسم تلاميذه الذين كانوا يقيمون في مرسمه، وفي أحد هذه السجلات اسكتش، يُرجح نقاد الفن أنه من رسم أحد تلاميذ دافنشي، والاسكتش ليس فيه أجسام ولا وجوه، ويظهر فيه فقط عضوان ذكريان منتصبان يتجهان نحو فتحة شرج!

وقد تسأل: ولماذا يكون الشخص العاري المنتصب الذكر في لوحة الملاك المتجسد هو سالاي تحديداً، فربما يكون أي شخص آخر، من تلاميذ دافنشي، أو من غير تلاميذه، وكذلك فتحة الشرج التي تتجه أعضاء الذكورة لاختراقها في الاسكتش، لماذا افترضوا أنها لسالاي تلميذ دافنشي وموديله المولع به؟

فإليك الإجابة:

في موسوعته: المثليون في التاريخ، موسوعة مشاهير الشواذ والسحاقيات ومزدوجي الجنس والمتحولين جنسياً في التاريخ Queers In History, The Comprehensive Encyclopedia of Historical Gays, Lesbians

Bisexuals, And Transgenders، يقـول المـؤرخ الأمريكـي كيـث سـتيرن Keith Stern:

"**وعلـى ظهـر لوحـة المـلاك المتجسـد يظهـر اسـم سـالاي The Appears Name of Salai**"[1].

وأمـا فتحـة الشـرج التـي تتجـه نحوهـا أعضـاء الـذكورة، فليسـت بحاجـة إلـى مؤرخين، لأنه مكتوب حولها في نصف دائرة اسم سالاي بخط دقيق**!!**

وبقـي أن تعلـم أن سـالاي، الـذي تعـرف الآن صـفته ومـن يكـون، هـو النمـوذج أو الموديل الذي رسمه دافنشي على أنه باكوس ويوحنا المعمدان**!**

في كتابه: صور ومشاعر، تاريخ الشذوذ الجنسي في الفنون البصرية، يقول أستاذ الفنون وتاريخها، جيمس ساسلو:

"**وصـبَّ ليونـاردو حساسـيته الشـديدة لجمـال الـذكور، فـي الخنوثـة الغامضـة Mysterious Androgyny، التـي صـور فيهـا الملائكـة والقديسـين والمسـيح فـي لوحاته، وفي عدة لوحات صوَّر المسيح ويوحنا المعمدان كصبيان، وفـي لوحتـه الأخيرة يوحنـا المعمـدان صـور المعمـدان أكبـر سـناً، ومـزج فيـه بـين ملامـح الـذكورة واسـتدارة الأنوثة وامتلائـها، وهـو النمـوذج الأعلـى للجمـال، الـذي يجسـده سـالاي، وجاذبيـة يوحنـا المعمدان الحسية في اللوحة، تزيد منهـا الظـلال الداكنـة التـي تحـيط بـه، وشـعره الطويـل المتموج، وابتسامته الغامضة المشحونة بالفتنة والإغراء Seduction**"[2].

---

1) Keith Stern: Queers In History, The Comprehensive Encyclopedia of Historical Gays, Lesbians Bisexuals, And Transgenders, P276, BenBella Books, Texas, 2009.

2) Pictures And Passions: A History of Homosexuality InThe Visual Arts, P89-90.



باكوس **يوحنا المعمدان** **الملاك المتجسد**

ثلاث لوحات لدافنشي

وقبل أن نترك أبوللو وفينوس وباكوس، ينبغي أن تعلم أن المسألة لا تتعلق فقط بما تكشفه هذه اللوحات والتماثيل من عري من أبدعوها وإباحيتهم وشذوذهم، وهو الجانب الذي اقتصر عليه من نقلنا لك عنهم من المؤرخين الأميين، سواءً كانوا من مؤرخي الفنون، أو من مؤرخي الشذوذ، أو مؤرخي التاريخ العام.

فهذه اللوحات والتماثيل في زمانها، كما علمتَ، وسيلة لإزاحة مسألة الألوهية من أذهان من يرونها، وتذويب منظومة القيم والأخلاق التي ترتبط بها، وإحلال العقائد الوثنية محلها، ومعها منظومة القيم المنحلة التي تفرزها.

فعندما يدخل رجل أو شاب أو طفل إلى الأماكن التي توجد فيها هذه اللوحات والتماثيل، وقد كانت توضع في ساحات القصور وقاعاتها المفتوحة للزيارة، أو إلى المتاحف التي وُضعت فيها بعد ذلك، ويرى أبوللو وفينوس وباكوس، فسوف يسأل: مَن هؤلاء، فيكون الرد عليه بحكاية قصصهم وأساطيرهم، دون نقدها وبيان وثنيتها وما فيها من فساد أخلاقي، بل وبعرضها في صورة من التمجيد والتفخيم لمن أبدعوا هذه الأعمال

وللشخوص التي تصورها، بالضبط كما ترى إذا دخلت أي متحف في زمانك، وهكذا يتم ضخ العقائد الوثنية في أذهان من يرون الأعمال الفنية، وإزاحة مسألة الألوهية بها، وكذلك استنفار غرائزهم وربطهم بالعري والإباحية التي تجسدها هذه الشخصيات، وتعويدهم وتربيتهم على منظومة القيم المنحلة والعلاقات المحرمة والشاذة التي في قصصها وبين شخوصها وتسري في تفاصيلها، كما تفعل أفلام هوليوود إمبراطورية اليهود، ومن يحاكونها من بقر بلاليص ستان.

العشاء الأخير

مريم المجدلية:

في سنة ٢٠٠٣م، صدرت رواية شفرة دافنشي The Da Vinci Code، للروائي الأمريكي دان براون Dan Brown، فأثارت ضجة هائلة، وتُرجمت إلى عشرات اللغات، وانتشرت في كل مكان من العالم، وبيع منها عشرات الملايين من النسخ، واندلعت بسببها معارك دينية وسياسية في عدة بلدان، وأصدرت كنائس المذاهب المسيحية المختلفة بيانات في إدانتها وتحريم قراءتها، ثم حولتها هوليوود إمبراطورية اليهود إلى فيلم، سنة ٢٠٠٦م.

والمسألة الرئيسية في الرواية، التي شهرتها وأثارت ما أثارته من معارك، أن المسيح كان متزوجاً من مريم المجدلية، وحين صُلب حسب الاعتقاد المسيحي، كانت حاملاً منه، ثم فرت بحملها إلى فرنسا، حيث أنجبت هناك ابنة، وأن نسل المسيح من المجدلية ظل موجوداً في فرنسا، وما زال موجوداً إلى زماننا هذا، وثمة منظمة سرية تقوم على حراسة هذا النسل وحفظ هذا السر عبر التاريخ، ومنظمة فرسان الهيكل كانت التنظيم العسكري التابع لها، وليوناردو دافنشي كان رئيس هذه المنظمة السرية في زمنه، وفي لوحته العشاء الأخير وضع رموزاً يحفظ بها السر ويخبئه في الوقت نفسه، وأن مريم المجدلية نفسها، هي التي تجلس عن يمين المسيح في اللوحة.

ورواية شفرة دافنشي والفيلم نموذج مثالي على ما أخبرناك به من قبل، مِن أن وسائل الإعلام والخطاب العام في كل عصر، ليست سوى أدوات في يد فئة واحدة تتوارثها جيلاً بعد جيل، وتتوارث تحديد وظيفتها وسماتها، وأن ما تفعله منذ زمان اللوحات والتماثيل وأسرة دي مديتشي، وحتى زمان هوليوود والإنترنت، ليس سوى إحياء الأفكار الوثنية والباطنية والطعناتِ الموجهة للمسيحية في الغرب، وللديانات الكتابية عموماً، وتجديدِها، والجديدُ فيها هو فقط أساليبُ إحيائها ووسائل بثها والأغلفة التي تُلَف وتقدم فيها.

فأما فرضية أن لوحة العشاء الأخير لدافنشي تحوي رموزاً سرية، وأن الجالس عن يمين المسيح فيها، ليس يوحنا التلميذ، كما هي عقيدة المذاهب المسيحية التقليدية، فقد أخذها دان براون، من كتاب: كشف سر فرسان الهيكل The Templar Revelation، الذي ألفه لين بيكنيت Lynn Picknett، وكلايف برنس Clive Prince، وصدر سنة ١٩٩٧م، واسم رواية دان براون: شفرة دافنشي، هو نفسه عنوان الباب الأول من كتاب بيكنيت وبرنس، وهو: شفرة دافنشي السرية The Secret Code Of Leonardo Davinci(١).

وأما أن المسيح تزوج من المجدلية وكان له منها ابنة ونسل، فقد أخذها دان براون من كتاب: الدم المقدس والكأس المقدسة The Holy Blood And The Holy Grail، الذي ألفه مايكل بيجينت Michael Baigent، وريتشارد لي Richard Leigh، وهنري لنكولن Henry Lincoln، وصدر سنة ١٩٨٢م(٢).

والقول بزواج المسيح من مريم المجدلية مسألة عريقة، وأقدم من دان براون، ومن مؤلفي كتاب الدم المقدس والكأس المقدسة، وازدهارُها كان في فرنسا، في عصر هيمنة فرسان الهيكل عليها!

وما ينبغي أن تعرفه أولاً، أن مريم المجدلية، حسب الأناجيل الرسمية وعقيدة المذاهب المسيحية التقليدية، امرأة خاطئة ثم تابت وآمنت بالمسيح، وكانت تتبعه لتسمع عظاته، وشهدت مع السيدة مريم العذراء صلبه ودفنه وقيامته من القبر، حسب الاعتقاد المسيحي، وليس في هذه الأناجيل أنه كان بينها وبين يسوع علاقة غير ذلك.

1) Lynn Picknett And Clive Prince: The Templar Revelation, Transworld Publishers Ltd, UK, 1997.
2) Michael Baigen, Richard Leigh And Henry Lincoln: The Holy Blood And The Holy Grail, Jonathan Cape, London, 1982.

وفي إنجيل لوقا:

"١وعَلَى أَثَر ذلكَ كَانَ يَسيرُ في مَدينَةٍ وَقَرْيَةٍ يَكْرِزُ وَيُبَشِّرُ بِمَلَكُوتِ الله، وَمَعَهُ الاثْنَا عَشَرَ. ٢وبَعْضُ النِّسَاءِ كُنَّ قَدْ شُفِينَ مِنْ أَرْوَاحٍ شِرِّيرَةٍ وَأَمْرَاضٍ: مَرْيَمُ الَّتِي تُدْعى الْمَجْدَلِيَّةَ الَّتِي خَرَجَ مِنْهَا سَبْعَةُ شَيَاطِينَ، و ..."[١].

وفي إنجيل يوحنا:

"١١أَمَّا مَرْيَمُ فَكَانَتْ وَاقِفَةً عِنْدَ الْقَبْرِ خَارِجًا تَبْكِي. وَفِيمَا هِيَ تَبْكِي انْحَنَتْ إِلَى الْقَبْرِ، ١٢فَنَظَرَتْ مَلاَكَيْنِ بِثِيَابٍ بِيضٍ جَالِسَيْنِ وَاحِدًا عِنْدَ الرَّأْسِ وَالآخَرَ عِنْدَ الرِّجْلَيْنِ، حَيْثُ كَانَ جَسَدُ يَسُوعَ مَوْضُوعًا. ١٣فَقَالاَ لَهَا:«يَا امْرَأَةُ، لِمَاذَا تَبْكِينَ؟» قَالَتْ لَهُمَا:«إِنَّهُمْ أَخَذُوا سَيِّدِي، وَلَسْتُ أَعْلَمُ أَيْنَ وَضَعُوهُ!». ١٤وَلَمَّا قَالَتْ هذَا الْتَفَتَتْ إِلَى الْوَرَاءِ، فَنَظَرَتْ يَسُوعَ وَاقِفًا، وَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّهُ يَسُوعُ. ١٥قَالَ لَهَا يَسُوعُ:«يَا امْرَأَةُ، لِمَاذَا تَبْكِينَ؟ مَنْ تَطْلُبِينَ؟» فَظَنَّتْ تِلْكَ أَنَّهُ الْبُسْتَانِيُّ، فَقَالَتْ لَهُ:«يَا سَيِّدُ، إِنْ كُنْتَ أَنْتَ قَدْ حَمَلْتَهُ فَقُلْ لِي أَيْنَ وَضَعْتَهُ، وَأَنَا آخُذُهُ». ١٦قَالَ لَهَا يَسُوعُ:«يَا مَرْيَمُ» فَالْتَفَتَتْ تِلْكَ وَقَالَتْ لَهُ: «رَبُّونِي!» الَّذِي تَفْسِيرُهُ: يَا مُعَلِّمُ. ١٧قَالَ لَهَا يَسُوعُ:«لاَ تَلْمِسِينِي لأَنِّي لَمْ أَصْعَدْ بَعْدُ إِلَى أَبِي. وَلكِنِ اذْهَبِي إِلَى إِخْوَتِي وَقُولِي لَهُمْ:إِنِّي أَصْعَدُ إِلَى أَبِي وَأَبِيكُمْ وَإِلهِي وَإِلهِكُمْ»[٢].

وأسطورة زواج المسيح من المجدلية، تستند إلى عبارات في إنجيل فيليب، وهو أحد الأناجيل غير القانونية، التي لا تعترف بها مذاهب المسيحية جميعها، وفيليب الذي ينسب له الإنجيل أحد تلاميذ المسيح.

وإنجيل فيليب كان معروفاً في العصور الوسطى، إلا أنه لم تكن له نسخة كاملة، وفي سنة ١٩٤٥م، اكتُشفت مخطوطة قبطية له، تعود إلى القرن الثالث الميلادي، ضمن عدد

---

١) **لوقا : ٨: ١-٢.**

٢) **يوحنا:٢٠: ١١-١٧.**

كبير من المخطوطات المسيحية المكتوبة بالإغريقية والقبطية، وتعرف باسم مخطوطات نجع حمادي، حيث تم اكتشافها، وقد نشر نصه القبطي مع ما يقابله من الترجمة إلى الفرنسية المؤرخ الكنسي وعالم اللاهوت الفرنسي جان إيف ليلوب Jean Yves Leloup

وفي إنجيل فيليب:

"٣٢: كان هناك ثلاثة يمشون دائماً مع الرب، ماري/مريم أمه، وأخت أمه، ومريم التي من مجدالا التي تُعرف بأنها رفيقته Companion/Koinonos، فمريم بالنسبة له كانت الأم، والأخت، والرفيقة ... ٥٥: ورفيقة الابن، مريم التي من مجدالا Miriam of Magdala، كان المعلم يحبها أكثر من جميع تلاميذه، وكان أحياناً يُقبلها على فمها Often Kissed Her On The Mouth"[١].

وعبارات إنجيل فيليب، كما ترى، تصف المجدلية بأنها كانت رفيقة المسيح، وليست حتى زوجته، وأنه كان يقبلها من فمها علناً أمام تلاميذه، وهو ما يتنافى مع صفة المسيح عليه السلام في الإسلام والمسيحية معاً، ويؤكد أن إنجيل فيليب مكذوب، إذ لو كان كاتبُه تلميذَ المسيح لما وصفه بهذا الفعل الشائن، وهو يعلم أنه محرم في اليهودية التي وُلد المسيح فيها، وفي المسيحية التي جاء بها، ويحط من قدره كإنسان، فضلاً عن كونه في الاعتقاد المسيحي الإله أو ابن الإله.

ورغم عبارات إنجيل فيليب المبتذلة، عن علاقة المسيح بمريم المجدلية، فليس هو مصدرَ ازدهار هذه الأسطورة وذيوعِها في أوروبا، بل جماعات الكاثار، في معقِل منظمة فرسان الهيكل وتحت رعايتها، ثم توارثتها الحركات السرية عبر التاريخ، خصوصاً في فرنسا.

---

1) Jean-Yves Leloup, The Gospel of Philip, Translated From Coptic With Commentry, P65, 83, Translated From French By: Joseph Rowe. Inner Traditions, Rochester, Vermont, 2004.

وإبان القرن الثاني عشر والقرن الثالث عشر، قرني فرسان الهيكل، تحولت مقاطعة لانجدوك Languedoc، جنوب فرنسا، وهي مقر فرسان الهيكل الرئيسي في أوروبا ودولتهم المستقلة، إلى مأوى للملحدين والمهرطقين والسحرة وعبدة الشيطان، واجتمعت فيها جميع الطوائف والجماعات الكافرة بالمسيحية والمتمردة على الكنيسة الكاثوليكية.

والكاثار Cathar، طائفة ملحدة ظهرت في جنوب أوروبا وشمال إيطاليا ووسطها، خلال القرن الثاني عشر، وواكب ظهورها ازديادُ قوة منظمة فرسان الهيكل وسيطرتُها على الحياة العامة في أوروبا، وكانت تضم خليطاً من الوثنيين والسحرة والمتمردين على الكاثوليكية، ثم ازدهرت ازدهاراً كبيراً، واستقرت جماعات كبيرة منها في لانجدوك جنوب فرنسا، معقِل فرسان الهيكل، فاستشرى فيها الإلحاد، وتفشت الهرطقة، وانتشرت الإباحية، وتهاوى سلطان الكنيسة على أهلها، وكانت ديانتهم تنقض المسيحية وتمتلئ بالرموز والطقوس الوثنية، وتؤمن بإلهين منفصلين، وبتناسخ الأرواح، وابتكروا القداس الأسود Messe Noire، وهو قداس كانوا يقيمونه في جوف الغابات وبطون الوديان ورؤوس الجبال، ويعبدون فيه الشيطان، ويسبون المسيح، ويبصقون على الصليب، ويمارسون كل صنوف الفاحشة والشذوذ.

ومع استشراء الإلحاد والهرطقة وفقدانِ الكنيسة لنفوذها، شن سيمون دي مونتفورت Simon de Montfort، إيرل ليستر في انجلترا Earl of Leicester، سنة ١٢١٠م ، حملة صليبية على الكاثار، بأمر من البابا إنوسنت الثالث Innocent III، ولم تتوقف الحملة إلا سنة ١٢٤٤م ، وانتهت بتشتيت جماعات الكاثار وإبادة فرسانها وسادتها في جنوب فرنسا.

وإحدى معتقدات ديانة الكاثار، أن المسيح كان متزوجاً من مريم المجدلية، وأنها قدِمت بعده إلى جنوب فرنسا، حيث ماتت ودفنت، وقد انتشرت هذه الرواية، وشاعت في جنوب فرنسا وشمال إيطاليا والمناطق المتاخمة لها، حتى بعد القضاء على الكاثار، وصارت

عقيدة راسخة عند العوام، وواكبها زعم اكتشاف رفات مريم المجدلية، في أماكن مختلفة من جنوب فرنسا.

فـي كتابهـا: أصـول بيـوت المجدليـة (Origins Of The Magdalene Laundries)، تقول ريبيكا لـي مكارثي Rebecca Lea Mccarthy، وهي باحثة في جامعة فلوريدا الأمريكية:

"فـي سـنـة ١٠٥٨م، بـدأت كنيسـة فيـزلاي Vézelay، فـي زعـم أن رفـات المجدليـة موجـودة بهـا، وكـان ذلـك، كمـا يقـول جانسـن Jansen، مـن أجـل رفـع شـأن الكنيسـة وزيـادة مواردهـا، وهـو ماحـدث بالفعل، فخطـب فيهـا برنـار دي كليرفو Bernard De Clairvoux، إبان الحملة الصليبية الثانية، سنة ١١٤٦م، وزارها الملك لويس التاسع Louis IX أربع مرات، وشهد سنة ١١٦٧م عرض الرفات، وفـي ٩ ديسمبر ١٢٧٩م، أعلنت كنيسة سان ماكسيمان Saint Maximin، في جنوب فرنسا أيضاً، العثور على رفات المجدلية في قبو الكنيسة، وعند نهاية القرن الثالث عشر، كان عدد جثث المجدلية التي أُعلن عن اكتشافها قد وصل إلى خمس جثث، وكان ملك نابولي، كارلو الثاني Carlo II، وكانت أجزاءٌ من جنوب فرنسا تتبع مملكته، قد أمر في ديسمبر ١٢٧٩م، باستكشاف قبو كنيسة سان ماكسيمان، واشترك هو نفسه في حفر القبو بيديه، وحسب المؤرخ الرسمي الذي كان مصاحباً لكارلو الثاني، تم العثور على الرفات في قبر تحت القبو، وأقر الملك ومن يستكشفون معه أنها للمجدلية، لِما صاحبَ اكتشاف الرفات من أعاجيب عديدة، مثل انبعاث رائحة لطيفة عند فتح القبر"(١).

õ) بيوت المجدلية، أو مصحات المجدلية Magdalene Laundries: مؤسسات أقامتها الكنائس الكاثوليكية في أوروبا، منذ القرن الثامن عشر، لتأهيل النساء الفقيرات والمشردات للعمل، ولتكون أماكن إيواء لهن، وكذلك اللاتي يمارسن البغاء ويرغبن في التوبة وليس لهن مورد رزق.

1) Rebecca Lea McCarthy: Origins of The Magdalene Laundries, P50, McFarland Publisher, North Carolina , 2010.

وفي سنة ١٢٠٨م، قبل حملة دي مونتفورت، كتب إرمنجو دي بيزييه Ermengaud de Béziers، أحد مؤرخي الكنيسة، رسالة باللاتينية عن الكاثار، عنوانها: ضد الهراطقة Contra Haereticos، وترجمها كاملة إلى الإنجليزية والتر ويكفيلد Walter Wakefield، وأوستين إيفانز Austin Evans، أستاذا تاريخ العصور الوسطى في جامعة كولومبيا الأمريكية، ضمن كتابهما: الهرطقة في العصور الوسطى Heresies of The High Middle Ages.

فإليك وصف دي بيزييه، في رسالته للكاثار ومعتقداتهم وطقوسهم:

"المجموعة من المهرطقين التي توجد في منطقتنا، أعني أبرشية ناربوني، وبيزييه، وكاركاسون، وتولوز، وألبي، ورودز، وكاهور، وأجِن، تعتقد ويقولون إنه يوجد إلهان، أحدهما للخير، والآخر للشر، وكلاهما أزلي وأبدي وحاكم على العالم والسموات والمخلوقات، والعالم المرئي كله شر، ولذا فإله الشر هو الذي صنعه، ويتكلمون باستهزاء عن الزواج، ويقولون إنه لا حياة بعد الموت، لأن القديس بولس قال إن اللحم والدم ليس لهما مكان في مملكة الإله، وفي لقاءاتهم السرية يقولون إن الإله الخبيث أرسل بعد الخلق ابنه إلى إله الخير، وكان اسمه سير/سعير Seir أو لوسيفر Lucifer، فأعجب إله الخير بذكائه وجماله، ونصَّبه أميراً على البشر وكاهناً لهم ... وسير/سعير هو الذي منح إسرائيل الشريعة، لأن الشريعة تقول: "الرب ظهر من سيناء، ومن سعير وُلد لنا"[õ]، ويقولون إن المسيح ليس من هذا العالم، ولم يولد فيه،

õ) في سفر التثنية في التوراة: "وَهذِهِ هِيَ الْبَرَكَةُ الَّتِي بَارَكَ بِهَا مُوسَى، رَجُلُ اللهِ، بَنِي إِسْرَائِيلَ قَبْلَ مَوْتِهِ، ٢فَقَالَ: «جَاءَ الرَّبُّ مِنْ سِينَاءَ، وَأَشْرَقَ لَهُمْ مِنْ سَعِيرَ، وَتَلأْلأَ مِنْ جَبَلِ فَارَانَ، وَأَتَى مِنْ رِبْوَاتِ الْقُدْسِ، وَعَنْ يَمِينِهِ نَارُ شَرِيعَةٍ لَهُمْ" (التثنية: ٣٣: ١-٢)، وسعير بلدة في فلسطين، شمال شرق الخليل، وأما فاران، ففي سفر التكوين: "٩وَرَأَتْ سَارَةُ ابْنَ هَاجَرَ الْمِصْرِيَّةِ الَّذِي وَلَدَتْهُ لإِبْرَاهِيمَ يَمْزَحُ، ١٠فَقَالَتْ لإِبْرَاهِيمَ: «اطْرُدْ هذِهِ الْجَارِيَةَ وَابْنَهَا، لأَنَّ ابْنَ هذِهِ الْجَارِيَةِ لاَ يَرِثُ مَعَ ابْنِي إِسْحَاقَ ... ١٩وَفَتَحَ اللهُ عَيْنَيْهَا (هاجر) فَأَبْصَرَتْ بِئْرَ مَاءٍ، فَذَهَبَتْ وَمَلأَتِ الْقِرْبَةَ مَاءً وَسَقَتِ الْغُلاَمَ. ٢٠وَكَانَ اللهُ

وأنه عبَر سبعة عوالم حتى وصل إلينا، ويقولون إن الإله له زوجتان، كولّام Collam، وكوليبام Colibam، وأنجب منهما أولاداً، مثل البشر، ويعتقدون أن الروح عندما تترك الجسد تحل في مخلوق آخر، إنساناً أو حيواناً، إلا من كان منهم وآمن بهذه المعتقدات، فإن روحه تذهب إلى أرض جديدة أعدها الإله لهم، وأنه سيتم بعثهم جميعاً إلى أرض الحياة الجديدة، ولكن ذلك لن يحدث إلا بعد خلاص إسرائيل(!)، ويدرسون في اجتماعاتهم السرية أن مريم المجدلية كانت زوجة المسيح، وأنها المرأة السامرية التي قال لها: "ادعي زوجك[õ]"[١].

لوحة العشاء الأخير:

وبعد إذ علمتَ من أين أتت قصة زواج المسيح بمريم المجدلية، أو علاقتِه بها، وصلتها بفرسان الهيكل والكاثار، تكون قد تأهبت لأن تنتقل إلى دافنشي ولوحته العشاء الأخير.

ولوحة العشاء الأخير Ultima Cena، أو العشاء الرباني، ليست لوحة مرسومة على قماش أو ورق، بل هي لوحة جصية أو فريسكو Fresco، رسمها دافنشي على أحد جدران القاعة المواجهة للمذبح في كنيسة سانتا ماريا دي لاجراتسي في ميلانو Sainta Maria De La Grazi، وهي القاعة التي يجتمع فيها الرهبان ويتناولون الطعام، ورسمها بتكليف من الكنيسة، ومول رسمها وأجر دافنشي عنها، دوق ميلانو، لودفيكو سفورتسا

مَعَ الْغُلاَمِ فَكَبِرَ، وَسَكَنَ فِي الْبَرِّيَّةِ، وَكَانَ يَنْمُو رَامِيَ قَوْسٍ. ٢١وَسَكَنَ فِي بَرِّيَّةِ فَارَانَ" (التكوين: ٢١: ٩، ١٩–٢١)، وعلى ذلك فاران هي مكة! .

õ) في إنجيل يوحنا أن المسيح: "٣تَرَكَ الْيَهُودِيَّةَ وَمَضَى أَيْضًا إِلَى الْجَلِيلِ. ٤وَكَانَ لاَ بُدَّ لَهُ أَنْ يَجْتَازَ السَّامِرَةَ ... ١٦قَالَ لَهَا يَسُوعُ:«اذْهَبِي وَادْعِي زَوْجَكِ وَتَعَالَيْ إِلَى ههُنَا» ١٧أَجَابَتِ الْمَرْأَةُ وَقَالَتْ:«لَيْسَ لِي زَوْجٌ». قَالَ لَهَا يَسُوعُ:«حَسَنًا قُلْتِ: لَيْسَ لِي زَوْجٌ، ١٨لأَنَّهُ كَانَ لَكِ خَمْسَةُ أَزْوَاجٍ، وَالَّذِي لَكِ الآنَ لَيْسَ هُوَ زَوْجَكِ" (يوحنا: ٤: ٣، ١٦–١٨).

1) Walter Wakefield And Austin Evans: Heresies of The High Middle Ages, P231-234, Columbia University Press, New York, 1969.

Ludovico Sforza، حفيد فرانشيسكو سفورتسا، حامي كوسيمو دي مديتشي، والذي مكنه بجيشه من الاستيلاء على السلطة في فلورنسا.

واستغرق دافنشي في رسم لوحة العشاء الأخير الجدارية أربع سنوات كاملة، فبدأها سنة ١٤٩٥م، وانتهى منها في سنة ١٤٩٨م، وكان يقضي ساعات طوالاً في رسمها والعمل بها، ويجلس ساعات أطول يتأملها وينظر إليها دون أن يفعل شيئاً.

ووجود لوحة العشاء الأخير في كنيسة، ورسمُها على أحد جدرانها بتكليف منها، وكونُها تصور موضوعاً مأخوذاً من الإنجيل مباشرة، وهو لقاء المسيح الأخير بتلاميذه، ووداعُه ووصاياه لهم، هو مصدر إثارة اللوحة وغرابة ما وضعه فيها دافنشي من تفاصيل لا تتفق مع موضوعها ومكان رسمها ووجودها والجهة التي طلبتها، ولا مع القصة كما روتها الأناجيل، وتجعل دافنشي يبدو وكأنه أراد بهذه التفاصيل الغريبة والمثيرة نقض القصة والأفخارستيا أو سر القربان الذي تحمله، وليس تصويرها.

فقبل مسألة وجود مريم المجدلية في اللوحة أم لا، المفترض أن التلاميذ في العشاء الأخير، حسب وصف الأناجيل، كانوا يجلسون حول المسيح منصتين لعظته ووصاياه، في حزن ووجل، وقد أخبرهم أنه سيغادرهم، وأن أحدهم سيخونه ويسلمه للرومان، وليس معقولاً حسب هذا الوصف أن يكونوا مشغولين بأي شيء آخر.

وفي إنجيل متى:

"**٢٠وَلَمَّا كَانَ الْمَسَاءُ اتَّكَأَ مَعَ الاثْنَيْ عَشَرَ. ٢١وَفِيمَا هُمْ يَأْكُلُونَ قَالَ:«الْحَقَّ أَقُولُ لَكُمْ: إِنَّ وَاحِدًا مِنْكُمْ يُسَلِّمُنِي». ٢٢فَحَزِنُوا جِدا، وَابْتَدَأَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ يَقُولُ لَهُ:«هَلْ أَنَا هُوَ يَارَبُّ؟»**[١].

---

١) متى: ٢٦: ٢٠-٢٢.

وأول الغرائب في لوحة العشاء الأخير، أن دافنشي صوَّر الجالسين حول المسيح مشغولين عنه، ولا ينظرون نحوه، وكلٌ مجموعة منهم في نقاشٍ يبدو عاصفاً، وجميعهم يظهرون وكأنهم في خلاف حاد أو معركة حول شيء ما، وليسوا في حضور سيدهم ومعلمهم الذي على وشك أن يرحل عنهم.

والثلاثة الذين عن يسار المسيح في اللوحة، والوحيدون الذين ينظرون نحوه، ملامحهم غاضبة، وأحدهم يقف خلف الجالس عن يسار المسيح مباشرة، ولا يظهر منه سوى وجهه المقطب وسبابتِه اليمنى التي يرفعها إلى أعلى أمام وجه المسيح، وكأنه يهدده، والذي يجلس أمامه عن يسار المسيح، يُشيح بوجهه وعينيه في اتجاه المائدة بعيداً عنه، وهو يمد كفه وأصابعه اليمنى نحو وجه المسيح، وكأنه يبعده عنه، والثلاثة كأنهم يعترضون على المسيح أو على خلاف حاد معه، والمسيح نفسه يجلس في وسط الصورة في سكون، وعيناه تنظر في اتجاه المائدة، ويداه ممدودة أمامه ويضعها على المائدة، وملامحه يكسوها مزيج من الحزن والضعف.

وثاني غرائب اللوحة، أن الخمسة الجالسين في يسار اللوحة، تبدو علاقتهم بالشخص الذي يجلس عن يمين المسيح، شبيهة بعلاقة الثلاثة الجالسين عن يسار المسيح بالمسيح، فالخمسة غاضبون، وأحدهم ينظر للجالس عن يمين المسيح وهو يرفع يديه أمام صدره في استنكار، وأقربهم للجالس عن يمين المسيح يقف في الخلف ويميل بجسده كله نحوه، حتى يكاد يلامس وجهه بوجهه، وفي الوقت نفسه يمرر كفه مبسوطة أمام عنقه وكأنه سيذبحه!

والذي يجلس عن يمين المسيح نفسه، يبدو مثل المسيح، ساكناً، ويُسبل عينيه في اتجاه المائدة، ولا يلتفت نحو الغاضبين عن يمينه، ومن يمرر يده أمام عنقه، وكأنه لا يشعر بهم.

وثالث غرائب اللوحة، وأشد ما فيها غرابة، أنه بين زحام أجسام الجالسين في يسار اللوحة وأسفلها، تظهر يد مجهولة ممدودة تأتي من خلفهم، وليست لأي أحد من الموجودين في اللوحة، وكأن صاحبها شخص خفي، واليد تحمل سكيناً أو خنجراً، وتوجهه من بين الأجساد المتلاصقة، وتطعن به الهواء فوق المائدة مباشرة، بصورة تتنافر تنافراً حاداً مع موضوع اللوحة وأنها رُسمت في دار للعبادة.

ورابع غرائب اللوحة، أنه حسب نص الأناجيل، شرب المسيح في العشاء الأخير من كأس ثم مررها إلى تلاميذه، فشربوا منها جميعاً، وهو ما يحاكيه الكاهن في طقس العشاء الرباني أثناء القداس.

وفي إنجيل مرقس:

"٢٢وَفِيمَا هُمْ يَأْكُلُونَ، أَخَذَ يَسُوعُ خُبْزًا وَبَارَكَ وَكَسَّرَ، وَأَعْطَاهُمْ وَقَالَ:«خُذُوا كُلُوا، هذَا هُوَ جَسَدِي». ٢٣ثُمَّ أَخَذَ الْكَأْسَ وَشَكَرَ وَأَعْطَاهُمْ، فَشَرِبُوا مِنْهَا كُلُّهُمْ"[١].

ومع ذلك تجاهل دافنشي رواية الأناجيل، وهى عقيدة مسيحية، ومصدر طقس القربان، وأحد أسرار المسيحية المقدسة، فليس في لوحته العشاء الأخير كأس مطلقاً، بل ثلاثة عشر كوباً، بعدد الجالسين في اللوحة، أمام كل جالس كوب.

وخامس غرائب لوحة العشاء الأخير، الشخص الجالس عن يمين المسيح، فطبقاً لنصوص الأناجيل الأربعة، كان الحاضرون في العشاء الأخير ثلاثة عشر رجلاً، هم المسيح وتلاميذه الاثنا عشر، ولا ذكر في أي مصدر مسيحي رسمي ولا منحول أن العشاء الأخير كان فيه امرأة، وفي التقاليد الكاثوليكية، الذى كان يجلس إلى يمين المسيح في العشاء الأخير يوحنا التلميذ كاتب الإنجيل.

---

١) **مرقس: ١٤: ٢٢-٢٣.**

أما في لوحة دافنشي، فالجالس إلى يمين المسيح له ملامح أنثوية واضحة، وجه أمرد، وملامح ناعمة، وشعر طويل ينسدل على الكتفين والنحر، وجلسة لينة مع ثني العنق وإلقاء الرأس إلى جانب، وجميع الأشخاص في اللوحة، ما عدا الجالس عن يمين المسيح، رجال لا تخطأ عينٌ رجولَتهم، ملامح خشنة، ولحية طويلة أو قصيرة، وأجسام قوية منتصبة.

والجالس عن يمين المسيح، ذو الملامح الأنثوية في لوحة العشاء الأخير، هو الذي قال لين بيكنيت، وكلايف برنس في كتابهما: كشف سر فرسان الهيكل، ودان براون في روايته، إنه مريم المجدلية.

وهي فرضية، تعلم الآن أنها مطروحة وتحتمل التصديق، ليس بسبب ما حشده بيكنيت وبرنس في كتابهما من معلومات لا دليل عليها، وقد أقاموه على أن زواج المسيح من المجدلية حقيقة تاريخية، ولا بسبب ما ابتكره دان براون من تفاصيل روائية خيالية، بل بسبب شيوع قصة زواج المسيح من المجدلية ورسوخها في مناطق الكاثار، جنوب فرنسا، وشمال إيطاليا، قرب فلورنسا، وبسبب شخصية دافنشي المتمردة على الكنيسة والخارجة على المسيحية وتعاليمها وقيمها، وبسبب لوحة العشاء الأخير نفسها التي تمتلئ بالغرائب، والرسالةِ التي تحملها، ألا وهي نقض قصةِ العشاء الرباني وأصلِ سر القربان والطقسِ المسيحي الذي يرتبط به.

وما يزيد احتمالَ صحة هذه الفرضية، أن مريم المجدلية في الأناجيل هي المرأة التائبة بعد الخطيئة، وليست الخاطئة، وفي الكاثوليكية هي القديسة مريم المجدلية، ولوحات العصور الوسطى، وحتى بعض أعمال عصر النهضة، تصورها في كامل ثيابها، كرمز للفضيلة وليس للخطيئة، ولكن دافنشي وتلاميذه، ضمن نقضهم في لوحاتهم لروايات الأناجيل وعقائد المسيحية وشخصوها، هدموا في إحدى لوحاتهم صورة مريم المجدلية التائبة الفاضلة، وأحلوا مكانها المجدلية البغي الخاطئة.

فأحد تلاميذ دافنشي، الذين كانوا يقيمون في مرسمه، ويعملون تحت إشرافه، ويضع دافنشي لمساته على لوحاتهم، وهو جيامبييترينو Giampietrino، رسم لوحة نصفية لمريم المجدلية، وصورها فيها عارية من شعرها إلى نهاية بطنها، وهي تقف وقفة بغي، وسط ظلال داكنة، وحول عنقها سلسلة، يتدلى منها صليب في وسط صدرها وبين نهديها!

وبعد أن رأيت لوحة العشاء الأخير لدافنشي، وعرفت ما فيها من غرائب، ومخالفتَها الصريحة لرواية الإنجيل، إليك الأوهام التي رآها فيها المثقف الكبير ووزير الثقافة في عهد ثاني الآتين من الخلف.

يقول دكتور ثروت عكاشة:

"**ففي الحق إن هذه الصورة التي رسمها ليوناردو، لم يسبق لمصور أن رسم ما يماثلها دقة وصدقاً، حتى نكاد نقول إن هذا الموضوع لا يمكن تصويره إلا على هذا النحو**"[١]!

ولست بحاجة إلى أن نخبرك أن المثقف الكبير ووزيرَ ثقافة ثاني الآتين من الخلف، لم ير أصلاً الخنجر واليدَ التي تمسكه، وقد أخفاهما دافنشي بين أجسام الجالسين إلى المائدة في أسفل اللوحة، وهو يعلم أن جُل من سيرَون لوحته من طراز المثقف الكبير ولن يفطنوا لوجوده.

---

١) **موسوعة تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة، الرينيسانس، ص٢٠٧.**

لوحة العشاء الأخير لدافنشي

الخنجر ويد تذبح في اللوحة

موسى وداوود

تمثال دافيد/داوود لدوناتيللو:

وبعض أعمال فناني أسرة دي مديتشي وعصر النهضة، كما رأيت، تصور موضوعات الأساطير الإغريقية وشخوصها وأبطالها مباشرة وبأسمائهم الصريحة، وتسعى من خلالها لإحياء الوثنية وبثها، وملء رؤوس من يرون هذه الأعمال بها، وبعضها الآخر يصور الأساطير الوثنية ويجسد أبطالها في صورة مُقنَّعة، يمرر بها لوحته أو تمثاله، عبر رسمها ونحتها بصفاتها ووصفها في الأساطير، وتسميتها بأسماء شخصيات الكتاب المقدس.

وأكثر شخصية في الكتاب المقدس، وظَّفها فنانو أسرة دي مديتشي وعصر النهضة، في تغليف أعمالهم التي تجسد شخصيات وثنية، ويحاكون فيها أعمال فناني الإغريق، دافيد أو داوود التوراتي.

وأشهر تمثال يحمل اسم دافيد/داوود، لفناني أسرة دي مديتشي، هو الذي نحته دوناتيللو، يليه تمثال مِيكل انجلو.

فأما دوناتيللو فهو من أوائل فناني أسرة دي مديتشي، وتمثاله دافيد/داوود، صنعه من البرونز، بتمويل من راعيه كوسيمو دي مديتشي، ليوضع في قصره، وبالفعل بعد أن أتمه دوناتيللو، وضع كوسيمو التمثال في ساحة قصره الخارجية، وصار متاحاً لكل من يزورون قصره من أعضاء الأكاديمية الأفلاطونية، ومن ساسة فلورنسا ونخبها، ثم نقله إلى قصر مجلس السيادة، وهو الآن في متحف بارجيللو الوطني في فلورنسا.

فإليك أولاً المثقف الكبير ووزير ثقافة ثاني الآتين من الخلف، يختصر لك الطريق، وقد وجد من عرَّفه بالشخصية الحقيقية التي يعبر عنها التمثال وغلفها دوناتيللو في اسم دافيد/داوود:

"كما يوحي الوقار الكلاسيكي الطاغي على التمثال ووضعته وتجسيمه، بتأثير النماذج المتأغرقة على دوناتيللو ... على أن المفاجأة الرائعة التي تجلت في هذا التمثال هي التجديد الذي أتى به دوناتيللو واحتذاه غيره من بعده خلال عصر النهضة، وأعني به تحويل الملك العبراني إلى إله إغريقي(!)، ولم لا وقد كان داوود في شبابه وسيماً جذاباً، وعلى نهج أبوللو، قضى على خصم مهول مرعب، فضلاً عن أنه كان على غراره راعياً للشعر والموسيقى، وكانت صورة داوود المألوفة في فنون العصور الوسطى هي صورة الشيخ المسن الملتحي المتوج، إلا أن خيال دوناتيللو العبقري الجامح هو الذي رآه في صورة إله كلاسيكي"[١].

وكما ترى، المثقف الكبير ووزير ثقافة ثاني الآتين من الخلف، وجد من يعرفه بالشخصية الحقيقية التي يجسدها التمثال، لكنه لم يصل، لا هو ولا الأميون الذين يَغرف منهم، إلى إدراك ما يعنيه تجسيد شخصية نبي في الكتاب المقدس، في صورة إله وثني، وما يترتب في أذهان من يرون التمثال على أنه دافيد/داوود، وفي نفوسهم وأخلاقهم، رجالاً ونساءًا وأطفالاً.

فتمثال دافيد/داوود، الذي يقول لك المثقف الكبير إنه يوحي بالوقار الكلاسيكي، جسَّد فيه دوناتيللو، دافيد/داوود عارياً تماماً، وظاهر العورة من الأمام، ومكشوف المؤخرة من الخلف، وليس عليه أي شيء ينتمي للباس، سوى خوذةٍ فوق رأسه، التي تتدلى منها ضفائر شعره، وحذاءٍ طويل/بوت، وهو يمسك بيده اليمنى سيفاً، ويدليه نحو رأس جوليات/جالوت، التي قطعها، ويضع قدمه اليسرى فوقها، وهو أول تمثال عارٍ في تاريخ أوروبا بعد انتهاء عصر الوثنيين الإغريق والرومان، وتحولِ أوروبا إلى المسيحية.

فهلا تيقنت أن فنون عصر النهضة، التي كان تمولها وترعاها أسرة دي مديتشي، ويؤلف فيها الأميون في الغرب الأغاني، وينقلها عنهم بقر بلاليص ستان في الشرق، لم

---

١) موسوعة تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة، الرينيسانس، ص١٢٦.

تكن سوى إحياء للوثنية والانحلال والإباحية، ووسائل لبثها وتعويد عموم الناس عليها، وعلى ما تحمله من معتقدات وقيم.

ودوناتيللو، لم يكن يترجم في تمثال دافيد/داوود، الوقار الكلاسيكي الذي توهمه المثقف الكبير، أو أوهمه به الأميون في الغرب، بل كان يترجم شذوذه الجنسي، وحبه الأفلاطوني، مثل غيره من فناني أسرة دي مديتشي.

في دراستها: تمثال دافيد البرونزي لدوناتيللو Donatello’s Bronze David، التي نشرتها في مجلة الفنون The Art Bulletin، التي تصدرها رابطة الفنون في الولايات المتحدة الأمريكية، تقول أستاذة تاريخ الفنون في جامعة مدينة نيويورك، لوري شنايدر Laurie Schneider:

"كان دوناتيللو على صلة وثيقة بكوسيمو دي مديتشي والأفلاطونيين الجدد، ويمكن فهم المعاني التي يترجمها التمثال، ولماذا جسَّد دوناتيللو، دافيد في شكل صبي جميل، من خلال فكرتين في سيمبوزيوم أفلاطون/محاورة عن الحب، فيقول فيدروس Phaedrus، في كلمته في سيمبوزيوم، إن إيروس/الحب الجسدي الشهواني يُلهم الجنود الشجاعة عندما يكونون محبين بالمعنى الأفلاطوني، وهو كذلك يرعاهم ويحميهم في المعارك، وبعد كلمة فيدروس مباشرة يفرق بوسانياس Pausanias، بين قوانين أثينا بخصوص المحبين وقوانين بقية مدن اليونان، ويقول إن الطغاة يمنعون العلاقات التي مصدرها الحب الكوني Celestial Eros، ألا وهو الحب بين الرجال Love Between Men، بينما لا يُعد هذا الحب جُرماً في قوانين أثينا الحكيمة، ولا يخجل منه المحبون، وهاتان الفكرتان لهما علاقة بالحالة السياسية وازدهار النزعة الإنسانية في فلورنسا، في النصف الأول من القرن الخامس عشر، وتجسيد دافيد وهو ينتصر على جوليات/جالوت، في صورة صبي جميل، يعني أولاً أن انتصاره، وانتصار فلورنسا على الطغاة، تم برعاية الحب الكوني، وثانياً مضاهاة فلورنسا التي صارت مدن إيطاليا

الأخرى تعتبرها سدوم الحديثة Modern Sodom[õ]، بأثينا، فتجسيد دافيد في صورة صبي جميل، دفاع عن قوانين فلورنسا التي تشجع الحب الأفلاطوني بين الرجال"[١].

وفي كتابه: صور ومشاعر، تاريخ الشذوذ الجنسي في الفنون البصرية، يقول أستاذ الفنون وتاريخها في جامعة مدينة نيويورك، جيمس ساسلو، عن دوناتيللو وتمثاله دافيد/داوود:

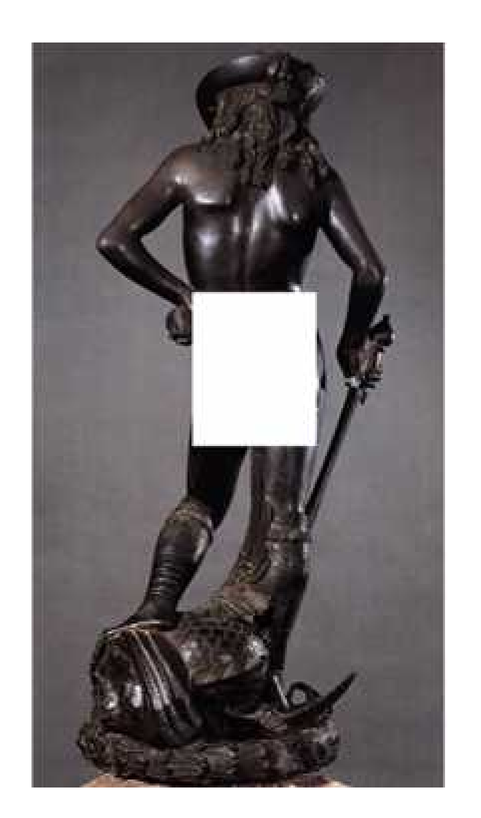
"ونظام التلمذة والتدريب، الذي يعيش فيه المراهقون مع الفنانين، كان يخلق بيئة مثالية للشذوذ، ودوناتيللو لم يتزوج أبداً، وكان الأولَ من بين فنانين كثيرين، الذي عُرف عنه أنه يختار تلاميذه من أجل جمالهم وليس من أجل مواهبهم For Beauty Than For Talent، وكثير من أعمال دوناتيللو يظهر فيها صبيان في أوضاع مثيرة، على أنهم ملائكة، وتمتزج جاذبيتهم الجسدية مع المعاني الروحية، ومِثل دوناتيللو، كانت توجد دوائر واسعة تفهم تمثال دافيد بهذه الطريقة، وهي الدوائر التي مركزها كوسيمو دي مديتشي، صاحب البنك وراعي الفنون وحاكم فلورنسا من وراء ستار، والذي مول عمل التمثال، وكوسيمو لم يكن يخجل من أن يظهر في الأماكن العامة وهو بصحبة أصدقاءَ يشتهرون بأنهم من الشواذ، ومنهم دوناتيللو، الذي كان رفيقه ويشترك معه في حب الفنون والفلسفة الإغريقية ... وأصحاب النزعة الإنسانية/الإنسانيون Humanists يمكنهم أن يلتحموا معاً في الشوارع العامة وأروقة الكنائس Church Porticos، مع ثقافة عامة متزايدة تتقبل الشذوذ وتتفهم ما يعبر عنه من مشاعر، فالرجال يتزوجون متأخراً، وغالباً في الثلاثينيات من عمرهم، والمراهقون يبحثون عن إشباع رغباتهم، ولا يوجد احتشام ولا فواصل بين الرجال والنساء، بمن فيهم الرجال الشواذ والنساء العاهرات، وفترة الشباب كلها تضيع في

õ) **سدوم Sodom: هي قرية قوم لوط في سفر التكوين، ومن اسمها جاء اسم الشذوذ الجنسي بين الرجال في اللغات الأوروبية Sodomy.**

1) Laurie Schneider: Donatello's Bronze David, The Art Bulletin, Vol. 55, No. 2, June, 1973, P 215.

ممارسة الشذوذ مع المحيطين، في أماكن عمل الحرفيين، وفي أماكن النخبة، مثل المدارس وأماكن ممارسة الرياضة وعزف الموسيقى، ورغم أن كثيراً من الرجال يتزوجون في النهاية، إلا أن ذلك يحدث بعد أن يمروا بهذه المرحلة، حتى صارت فلورنسا مضرب الأمثال في الشذوذ Proverbial For Sodomy، ووصفها أحد رجال الكنيسة في زيوريخ بأنها بؤرة الرذيلة"(١).

وكما ترى، صورة فلورنسا، بؤرة الرذيلة، في عهد أصحاب البنوك الذين يحكمونها من وراء ستار، من أسرة دي مديتشي، قد صارت هي نفسها صورة العالم كله في زمانك، بعد أن وصلت دورة إفساد بني إسرائيل الثانية إلى ذروتها، وصار خلفاء أسرة دي مديتشي يحكمونه كله، غرباً وشرقاً، من وراء ستار الواجهات التي يضعونها في كراسي الحكم ويُصَدرونها للأميين وكاميرات التاريخ.





تمثال دافيد لدوناتيللو

1) Pictures And Passions: A History of Homosexuality InThe Visual Arts, P83-84.

تمثال دافيد/داوود، لمِيكل انجلو:

والآن ننتقل بك إلى تمثال دافيد/داوود، لمِيكل انجلو، وقد نحته من الرخام الأبيض، بتكليف من كاتدرائية سانتا ماريا في فلورنسا Fanta Maria Del Fiore، ليوضع مع تماثيل أخرى تجسد الأنبياء، في الجناح الشرقي من الكنيسة، ولكن بعد انتهائه منه، سنة ١٥٠٤م، وُضع في الطريق العام أمام جدار قصر الحكم ومقر مجلس السيادة، وظل في موضعه هذا إلى أن نقل في أواخر القرن التاسع عشر إلى متحف أكاديمية فلورنسا Galleria Dell’accademia.

والتمثال الذي نحته مِيكل انجلو ليوضع في كاتدرائية فلورنسا، هائل الحجم، ويتعدى ارتفاعه خمسة أمتار، ويجسد دافيد/داوود في وضع الوقوف عارياً تماماً، وشعره جعد متموج وبه خصلات مستديرة كالحلقات، ويبدو كالتاج على رأسه التي يديرها إلى اليسار، حيث ينظر بعينيه، ويرفع يده اليسرى بحمالة سيف يضعها فوق كتفه الأيسر، وتتدلى من خلف ظهره، حتى فخذه الأيمن، حيث يمسكها بأصابع يده اليمنى التي يدليها إلى جواره.

وقد علمتَ من قبلُ، أن مِيكل انجلو له تمثال عارٍ آخر، بدأ العمل فيه على أنه دافيد/داوود، وأنهاه على أنه أبوللو، وسجله مؤرخ الفنون جورجو فاساري في موسوعته عن حياة الفنانين وأعمالهم، وهو صديق مِيكل انجلو ومعاصر له، على أن اسمه دافيد/داوود، ولكنه كان من مقتنيات قصر الدوق كوسيمو الأول على أن اسمه أبوللو، ولذا يسميه نقاد الفنون ومؤرخوها تمثال أبوللو– دافيد، أو دافيد–أبوللو.

فإليك ما لم نعثر عليه عند جورجو فاساري، صديق مِيكل انجلو ومعاصره، ولا عند غيره من نقاد الفنون ومؤرخيها، تمثال مِيكل انجلو، الذي يحمل اسم دافيد/داوود فقط، يجسد في الحقيقة أبوللو، وليس دافيد/داوود، ومِيكل انجلو يحاكي فيه أحد أشهر التماثيل التي جسدت أبوللو، وهو تمثال أبوللو بلفيديري Apollo Del Belvedere، وهو تمثال روماني، صُنع بين القرن الأول الميلادي والقرن الثاني، واكتُشف في القرن الخامس

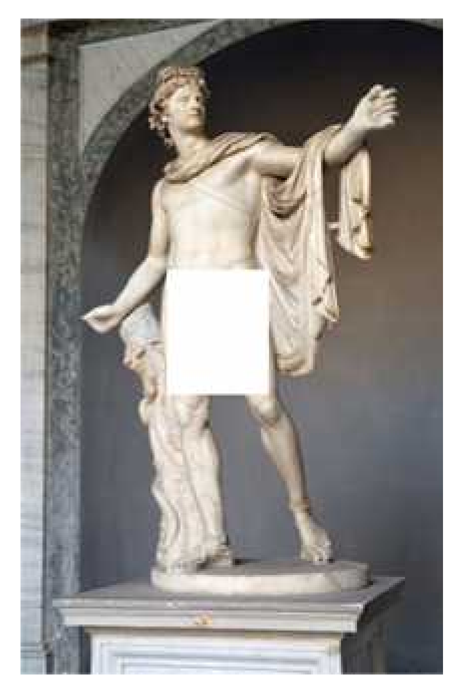
عشر، ثم وُضع في ساحة بلفيديري في الفاتيكان Cortile Del Belvedere، وهي ساحة مفتوحة لعموم الناس، وهو الآن في متحف الفاتيكان.

وتمثال أبوللو بلفيديري ارتفاعه متران وربع المتر، ويصور أبوللو في وضع الوقوف، عارياً إلا من رداء يضعه على كتفه، ويتدلى على ذراعه اليسرى، التي يرفعها موازية لكتفه، ولا يستر شيئاً من جسده على الإطلاق، ويده اليمنى تتدلى إلى أسفل ويضعها على جذع شجرة إلى جواره، وجعبة سهامه معلقة على كتفه اليسرى، وشعره جعد متموج وبه خصلات مستديرة كالحلقات، ويبدو كالتاج على رأسه التي يديرها إلى اليسار، حيث ينظر بعينيه.

فإذا تأملت تمثال دافيد/داوود لمِيكل انجلو، وتمثال أبوللو بلفيديري، ستجدهما قريبين في كثير من التفاصيل، فالوقفة هي هي، وكذلك الشعر المتموج الذي تلتف خصلاته كالحلقات، واتجاه الرأس والعينين إلى اليسار، وحمالة السيف التي وضعها مِيكل انجلو في تمثاله مكان جعبة السهام في تمثال أبوللو بلفيديري.



تمثال دافيد لمِيكل انجلو



تمثال أبوللو بلفيديري

وأما لماذا سمى مِيكل انجلو تمثاله دافيد/داوود، مع أنه صور فيه أبوللو، فلأنه صنعه في الأصل ليوضع في كاتدرائية فلورنسا، حيث لا يمكن وضع تماثيل تحمل أسماء آلهة الإغريق الوثنية، وهو نفسه ما فعله مِيكل انجلو في لوحته الشهيرة الدينونة أو القضاء الأخير التي رسم فيها أبوللو على أنه المسيح!

موسى ذو القرنين:

ومن تمثال دافيد/داوود إلى تمثال موسى، لمِيكل انجلو أيضاً، ونأتيك به لأنه نموذج مثير على الطرائف والغرائب التي تنتجها الأخطاء في ترجمة النصوص المقدسة من لغة إلى أخرى، وتعرف منها لماذا تكفل عز وجل بحفظ بيانه الخاتم إلى البشرية في لغته التي أنزله بها، وأن هذا الحفظ ليس حفظ النص فقط، بل وأيضاً حفظ هذه اللغة التي لا يمكن فهم بيان الإله فهماً صحيحاً إلا بها ومن خلال قواعدها ومعجم ألفاظها وكلماتها.

وتمثال موسى، من الرخام، ويعلو ضريح البابا جوليوس الثاني Julius II، في كنيسة سان بييترو/القديس بطرس San Pietro، في روما، وكان البابا نفسه قد كلف مِيكل انجلو بتشييد ضريحه، فصنع مِيكل انجلو التمثال كجزء من معمار الضريح وزخرفته.

والبابا جوليوس الثاني، كما علمتَ من قبل، كان حليف أسرة دي مديتشي، وهو الذي أعادها إلى حكم فلورنسا، بمساعدة الجيش الإسباني، سنة ١٥١٢م، وكان أحد الأبواب التي دخلت منها القبالاه والوثنية إلى الكنيسة، فقد كان من محبي التماثيل واللوحات، وقام برعاية مِيكل أنجلو ورفاييللو، وسمح لهم بتزيين الكنيسة بأعمالهم.

وفي تمثال موسى صور مِيكل انجلو، موسى التوراتي جالساً في وقار، ويدير رأسه جهة اليسار، وله لحية كثيفة طويلة تتدلى خصلاتها المتموجة حتى أسفل صدره، ويحتضن الألواح بين جانبه وذراعه اليمنى، وله قرنان في مقدمة رأسه.

وهذان القرنان هما ما أتيناك بتمثال موسى من أجله.

في الإصحاح الرابع والثلاثين من سفر الخروج عبارتان تصفان موسى عليه السلام وهو نازل من الجبل بعد أن تلقى الألواح من الإله، ونصهما في الترجمات العربية الرسمية:

٢٩وَكَانَ لَمَّا نَزَلَ مُوسَى مِنْ جَبَلِ سِينَاءَ وَلَوْحَا الشَّهَادَةِ فِي يَدِ مُوسَى، عِنْدَ نُزُولِهِ مِنَ الْجَبَلِ، أَنَّ مُوسَى لَمْ يَعْلَمْ أَنَّ جِلْدَ وَجْهِهِ صَارَ يَلْمَعُ فِي كَلاَمِهِ مَعَهُ. ٣٠فَنَظَرَ هَارُونُ وَجَمِيعُ بَنِي إِسْرَائِيلَ مُوسَى وَإِذَا جِلْدُ وَجْهِهِ يَلْمَعُ، فَخَافُوا أَنْ يَقْتَرِبُوا إِلَيْهِ"[١].

والعبارة في التوراة العبرية نص ترجمتها الحرفي:

"أن موسى لم يعلم أن جِلد وجهه صار مُشرقاً أو مشعاً بالضياء"

وفي أوائل القرن الخامس الميلادي، ترجم القديس جيروم St. Jerome، الكتاب المقدس إلى اللاتينية، وهي الترجمة الكاثوليكية الرسمية للكتاب المقدس، الشهيرة بالفولجاتا Biblia Vulgata، والمستخدمة طوال العصور الوسطى وعصر النهضة، وحتى أوائل القرن السابع عشر.

وفي سفر الخروج، اختلطت على القديس جيروم كلمة: مُشرق أو مشع بالضياء العبرية: **קורן**، بكلمة: **קרניים**، التي تشبهها كتابة ونطقاً، وتعني: قرون، فترجم عبارتي سفر الخروج إلى اللاتينية في الفولجاتا هكذا:

"**Et Ignorabat Quod Cornuta Esset Facies Sua Ex Consortio Sermonis Dei, Videntes Autem Aaron Et Filii Israhel Cornutam Mosi Faciem Timuerunt Prope Accedere**"[2].

---

١)**سفر الخروج: ٣٤: ٢٩-٣٠.**

2) Exudi: 34: 29-30, Biblia Sacra Vulgatae, P76, Friderici Pustet & Co., Ratisbonae et Romae, MCMXIV/1914.

وكلمة: Cornuta اللاتينية معناها قرون، فصارت ترجمة نص العبارة في سفر الخروج اللاتيني هكذا:

"ولم يعلم موسى أن وجهه تقرَّن، أو صار به قرون، وهو يتكلم مع الإله، ولما رآه هارون وبنو إسرائيل والقرون في وجهه خافوا أن يقتربوا منه".

ومايكل انجلو صنع تمثال موسى وفي مقدمة رأسه قرنان، بناءاً على وصف القديس جيروم له في ترجمته لسفر الخروج، ضمن الفولجاتا، الشائعة في عصر النهضة والمعتمدة لدى الكنيسة.



ضريح البابا جوليوس الثاني يعلوه تمثال موسى



تمثال موسى لمِيكل انجلو

الدينونة أو القضاء الأخير

مِيكل انجلو ربيب أسرة دي مديتشي ورمز عصر النهضة:

ومِيكل انجلو وُلد في ٦ مارس سنة ١٤٧٤م(/)، وكان أبوه لودفيكو دي ليوناردو بوناروتي سيميوني Lodovico Di Lionardo Buonarroti Simoni، بودستا Podestà أو حاكم قلعة كيوزي وكابريسي Chiusi E Caprese، في كوميونة أريتسو Arezzo.

وفي موسوعته: حياة أبرع الرسامين والنحاتين والمعماريين، يقول مؤرخ الفنون في عصر النهضة، وصديق مِيكل انجلو، جورجو فاساري، إنه:

"عندما وصل مِيكل انجلو إلى سن الدراسة، أرسله أبوه ليدرس الآداب في مدرسة فرانشيسكو دا أوربينو Francesco Da Urbino، في فلورنسا، وكان دا أوربينو من ذوي النزعة الإنسانية، ولكن مِيكل انجلو كان مغرماً بالرسم، فكان يقضي أغلب وقته فيه، ثم تعرف على فرانشيسكو جراناتشي Francesco Granacci، وهو شاب صغير في سنه، وكان تلميذاً للرسام دومنيكو جيرالاندايو Domenico Ghirlandaio، فانضم مِكيل انجلو إليه وصار تلميذاً معه في مرسم جيرالاندايو"[١].

õ) حساب مولد مِيكل انجلو أنه في سنة ١٤٧٤م، طبقاً لتقويم تجسد الملاك جبرائيل لمريم العذراء Incarnatione، الذي كانت تستخدمه فلورانسا، وهي تناظر سنة ١٤٧٥م، في تقويم ميلاد المسيح Nativitate، وهو التقويم الروماني العام.

1) Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects, Vol. IX, P5.

وفي سنة ١٤٨٩م:

"قرر لورنزو دي مديتشي أن ينشئ مدرسة للنحت في حديقة قصره في سان ماركو St. Marco، فأرسل إلى جيرلاندايو، أن يرسل إليه اثنين من أمهر تلاميذه في النحت، لكي يشرف بنفسه على تدريبهما، على يد الفنانين القدامى، ويعهد إليها بإنجاز أعمال عظيمة في فلورنسا، فيكون جيرلاندايو قد حاز بذلك الشرف له ولمدينته، فأرسل إليه جيرلاندايو أفضل تلاميذه، مِيكل انجلو وفرانشيسكو جراناتشي، وكان مِيكل انجلو إذ ذاك في الرابعة عشرة من عمره"[١].

وبعد أن مضت عدة أسابيع، ظهرت خلالها براعة مِيكل انجلو ومواهبه:

"أرسل لورنزو العظيم إلى والد مِيكل انجلو، يقول له إنه يود أن يبقيه معه كأحد أبنائه، ومنحه لورنزو غرفة في قصره، وصار يأكل معه على مائدته، ومكث مِيكل انجلو مع لورنزو في قصره أربع سنوات، وبناءاً على نصائح بوليتسيانو Poliziano، صنع تمثالاً من الرخام لهرقل Hercules"[٢].

والكاتب أنجلو بوليتسيانو، الذي كان يوجه النصائح لمِيكل انجلو، قد مر بك من قبل عدة مرات، وهو أحد أشهر أعضاء أكاديمية أسرة دي مديتشي الأفلاطونية، ورفيق مارسيليو فتشينو، فتدريب مِيكل انجلو الفني على النحت والتصوير في حدائق قصر أسرة دي مديتشي، كان يواكبه تكوين ذهنه ونفسه في الأكاديمية الأفلاطونية، في قصرهم أيضاً، ليترجم معتقداتها وأفكارها في ما يصنعه من لوحات وتماثيل، ومارسيليو فتشينو مدير الأكاديمية ومعلمها كان مثل مِيكل انجلو يقيم في بيت ملحق بقصر لورنزو العظيم ويأكل على مائدته.

---

1) Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects, Vol. IX, P8.
2) Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects, Vol. IX, P9.

وثمة وثيقة تثبت انتماء مِيكل انجلو إلى الأكاديمية الأفلاطونية، فهاك هي.

في كتابه: حياة مِيكل انجلو من سجلات أسرة بوناروتي في فلورنسا The Life of Michelangelo Buonarroti Based On Studies In The Archives Of The Buonarroti Family At Florence، يقول المؤرخ البريطاني المتخصص في تاريخ عصر النهضة، جون أدينجتون سيموندز John Addington Symonds:

"**أرسل أعضاء أكاديمية فلورنسا Florentine Academy، رسالة باللاتينية، إلى البابا ليو العاشر/جيوفاني دي مديتشي، يلتمسون فيها أن يسمح بنقل عظام دانتي أليجييري Dante Alighieri، من رافينًا إلى مسقط رأسه، وبين الموقعين عليها مِيكل انجلو، وقد كتب اسمه بالإيطالية**"(١).

وبالفعل، وكما خطط لورنزو دي مديتشي، كانت لوحات مِيكل انجلو وتماثيله، ترجمة لما ضخته في عقله ونفسه أسرة دي مديتشي، وأكاديميتهم الأفلاطونية، ووسيلة لبث الأساطير الإغريقية، والفلسفة الوثنية، والحب الأفلاطوني، وعقيدة الشمس الإله أو نظير الإله في الكون المرئي.

فلن تعجب بعد ذلك، إذا علمتَ أن مِيكل انجلو، مثل بقية فناني أسرة دي مديتشي، كان إباحياً وشاذاً جنسياً.

في كتابه: صور ومشاعر، تاريخ الشذوذ الجنسي في الفنون البصرية، يقول أستاذ الفنون وتاريخها في جامعة مدينة نيويورك، جيمس ساسلو:

1) John Addington Symond: The Life of Michelangelo Buonarroti Based On Studies In The Archives Of The Buonarroti Family At Florence, Vol. I, P334-335, John Nimmo, London, MDCCCXCIII/1893.

"وصار بوليتسيانو مرشد مِيكل انجلو بونـاروتي، أشـهر فنـان شـاذ فـي هذه الفتـرة، وفي جميع العصور Most Renowned Homosexual Artist"[١].

وإليك الأستاذ في جامعة لندن ومؤرخ الشذوذ، لويس كرومبتون، يخبرك في كتابه: الشذوذ والحضارة، أن شذوذ مِيكل انجلو، لم يكن سوى تطبيق للحب الأفلاطوني الذي تلقاه في أكاديمية أسرة دي مديتشي:

"الأكاديميـة حولت سيمبوزيوم أفلاطون/محـاورة عن الحب، إلى ديانـة، وصار حب أجسـام الشـباب تعبيـراً عـن حـب أرواحهـم، وفتشـينو نفسـه أحـب جيوفـاني كافلكـانتيGiovanni Cavalcanti، أحد أعضـاء الأكاديميـة الشـباب، وكتـب إليـه رسائل عشق، ونُشرت باللاتينية سنة ١٤٩٢م، بعنوان: إبستيولي/رسائل Epistulae، وفي هذا الوسط الذي يقدس الجسد ويعبد الأجسام الجميلة، التقط المراهق مِيكل انجلو جذوة النار، بعد أن أخذه لورنزو إلى بيته، ودخل في دائرة فتشينو وبوليتسيانو وبيكو ديلا ميراندولا، ومثلهم صار سيمبوزيوم أفلاطون كتابَه المقدس"[٢].

وكـان مِيكـل انجلـو يعشـق الصـبيان والغلمـان الـذي يـدربهم، ويتـرجم فـيهم الحـب الأفلاطوني بممارسة شذوذه الجنسي معهم، ولكنه مثل دافنشي ومعشوقه سالاي، كان له معشوق مفضل لازمه لسنوات طويلة.

يقول مؤرخ الفنون جيمس ساسلو:

"وقام مِيكل انجلو بالتنفيس عن عواطفه، في هدايا خاصة إلى توماسو دي كفالييري Tommaso De' Cavalieri، وهو شاب وسيم من روما، أصبح الحب الكبير في حياته، وهذه الهدايا مجموعة من الرسومات والرسائل والقصائد يكشف فيها عن حبه

---

1) Pictures And Passions: A History of Homosexuality InThe Visual Arts, P87.
2) Homosexuality And Civilization, P269-270.

البصري لـه Visual Love، ويعترف بمشاعره المتناقضة، ومنها لوحة اغتصاب جانيميد Rape of Ganymede، التي يعبر فيها عن متعة الحب ولوعته، ويترجم فيها القصيدة رقم ٨٩ التي كتبها له"(١).

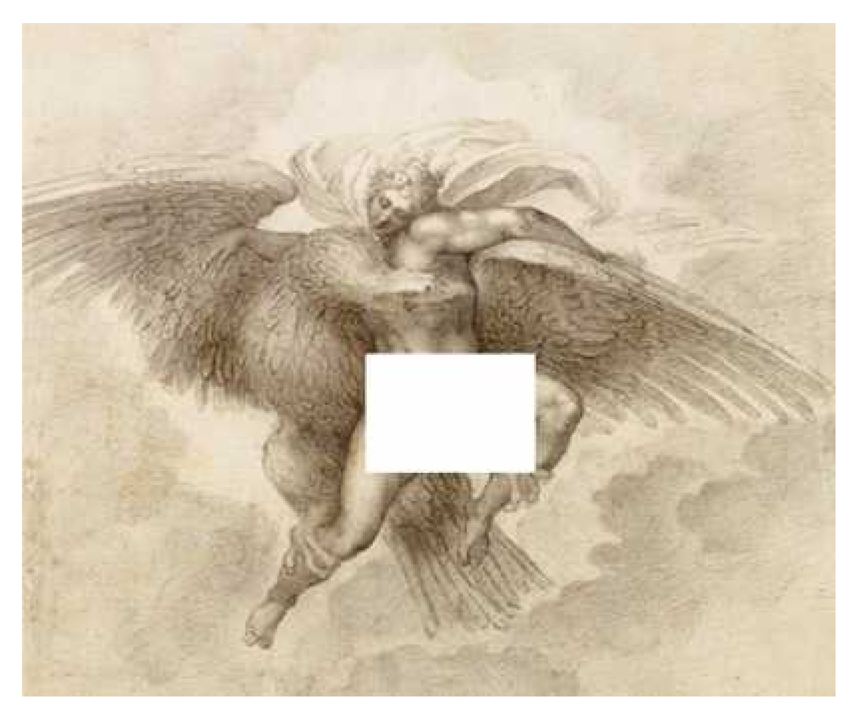
ويقول مؤرخ الشذوذ لويس كرومبتون:

"في سنة ١٥٥٣م، ومِيكل انجلو في الثمانين من عمره، نشر أحد تلاميذه، أسكانيو كونديفي Ascanio Condivi، سيرة مِيكل انجلو الذاتية، ومس فيها عشقه للشباب الصغار ... وعلى خلاف أغلب فناني عصر النهضة، ترك مِيكل انجلو نفسه كتابات كثيرة تلقي الضوء على اهتماماته الشهوانية، ومنها ٤٨٠ رسالة بتوقيعه، و٨٠٠ رسالة أُرسلت إليه، و٣٠٠ قصيدة من تأليفه، ومنها يتبين انجذاب عواطفه نحو الرجال، وأشهر حب في حياته، وكان معروفاً لكافة الناس في زمنه، حبه لتوماسو كفالييري، وفي القصيدة رقم ٨٦، يتغنى بجمال وجه كفالييري، وأنه يتوق إلى علاقة جسدية حميمة معهFor Physical Intimacy، وأن يحمله بين ذراعيه إلى الأبد، وفي القصيدة رقم ٩٢، يقول له إنه يتمنى أن يكون دودة قز/حرير Silkworm، لكي يبقى تحت ملابسه، ويتمتع بالتعلق بثديه الجميل(!)، وفي القصيدة رقم ٨٩ يقتبس عبارة من فيدروس، ويقول له إنه من أجل حبه له يهبه أجنحة لكي يصعد بها إلى السموات"(٢).

---

1) Pictures And Passions: A History of Homosexuality InThe Visual Arts, P99.

2) Homosexuality And Civilization, P270-272-274.



لوحة اختطاف جانيميد لمِيكل انجلو

فلا غرابة أن مِيكل انجلو هو فنان العري والعراة، رجالاً ونساءًا، وهو ما يخبرك به في فخر المثقف الكبير ووزير ثقافة ثاني الآتين من الخلف:

"ومنذ إغريق القرن الرابع قبل الميلاد، لم يظهر فنان أحس بالسمات الجليلة التي ينطوي عليها جسد الإنسان العاري مثل مِيكل انجلو، الذي كان على نهجهم مفتوناً في أعماقه بجمال الرجل العاري، فجاء تصويره للعري فريداً ... كان مِيكل انجلو أول فنان بعد عصر النحت الإغريقي يدرك عن وعي هوية العري في فن تصوير الشخوص، فقبله كان العري يُدرس بوصفه وسيلة علمية تعين على تصوير الإنسان المكسو بالثياب، فجاء هو ليكشف أهمية العري كغاية في ذاته وهدفاً نهائياً لتعبيره الفني، فالفن والعري عنده مترادفان ... وفي لوحة الأنبياء والعرَّافات، يتجابه فوق إطار عروش الأنبياء غلمان عراة، يُعدون أهم ابتكارات مِيكل انجلو المشوبة بالغموض، واتسمت صور هؤلاء الغلمان باتخاذ وضعات وإيماءات وحركات بالغة التنوع، تكشف عن القدر الهائل من التحرر الذي كان يتمتع به مِيكل انجلو، ولعل رغبة مِيكل انجلو في جعل الغلمان العراة يجسدون المستوى الحسي، هو الذي دفعه إلى تصويرهم على هذا النمط الفريد الذي يجمعون فيه من السحر والفتنة ما يستطيعون به منافسة أجمل الكواعب الأتراب، لا في

بشـراتهن المجلـوة ولا فـي رقـة ملامحهـن ولا فـي اسـتدارات منـاكبهن ولا فـي رشـاقة سيقانـهن ولا في نـهود أثدائـهن وإنسدال شعورهن فحسب، بل كذلك في قدرتـهن علـى التثني والتأود، وفي اتخاذ الوضعة المثيرة واللفتة المترددة بين الجسارة والحياء"[١].

وهاك أسماء بعض أعمال مِيكل انجلو، التي رسم شخوصها عارية تماماً، وبعضها قد مر بك من قبلُ وعلمتَ تفاصيله: تمثال أبوللو-دافيد، تمثال دافيد، تمثال باكوس، تمثال كيوبيد، تمثال صلب المسيح، تمثال امرأة عارية، تمثال رجل عار، تمثال عبد يحتضر، لوحة ليدا والبجعة، لوحة اغتصاب جانيميد، لوحة شاب عار، لوحة معركة كاسكينا، لوحة سُكر نوح، لوحة هبوط آدم وحواء، لوحة الأنبياء والعرافات.

كنيسة وقبور وتماثيل عارية:

أما أغرب أعمال مِيكل انجلو العارية، فضريح جوليانو بن لورنزو العظيم، وضريح لورنزو دي بييرو دي مديتشي، ومصدر الغرابة، أولاً أنهما ضريحان، أي قبران، وثانياً أنهما داخل كنيسة!!

والضريحان في كنيسة دي مديتشي Cappelle Medicee، وهي جزء من بازيليكا سان لورنزو في فلورنسا San Lorenzo، وهي كنيسة رومانية قديمة، وقام جيوفاني دي مديتشي، مؤسس البنك، بتجديدها على نفقته، سنة ١٤١٩م، ثم صارت مكاناً لدفن أفراد أسرة دي مديتشي، من أول كوسيمو دي مديتشي الكبير.

وبعد أن اعتلى جيوفاني بن لورنزو العظيم، عرش الكنيسة الكاثوليكية، باسم البابا ليو العاشر، سنة ١٥١٣م، بدأ في مشروع لإنشاء مجموعة من الأضرحة في كنيسة دي مديتشي لدفن أفراد الأسرة فيها، بالاشتراك مع ابن عمه الكاردينال جوليو دي مديتشي، الذي أصبح سنة ١٥٢٣م البابا كليمنت السابع، وهو الذي أتم إنشاء الأضرحة.

---

١) موسوعة تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى، فنون عصر النهضة، الرينيسانس، ص٢٥٥، ٢٩١، ٣٣٨.

وعهد البابا والكاردينال بتصميم الأضرحة وإنشائها إلى ربيب أسرة دي مديتشي، مِيكل انجلو، فأتم فعلاً ضريحين، داخل قاعة المقدسات، استغرقه العمل فيهما حوالي خمس سنوات، وهما ضريح لورنزو دي بييرو دي مديتشي، حفيد لورنزو العظيم، وضريح جوليانو دي مديتشي، دوق نيمورس Nemours.

والضريحان ملاصقان للجدار خلفهما، وكل ضريح يتكون من مصطبة حجرية، يعلوها عمودان قصيران، يرتكز عليهما تابوت حجري، جوانبه منحدرة، وفي الجدار الملئ بالزخارف أعلى كل تابوت كوة كبيرة وعميقة، فيها تمثال لصاحب الضريح بزي الحرب، فضريح لورنزو يعلوه تمثاله، وكذلك ضريح جوليانو يعلوه تمثاله، وأسفل كل تمثال وعلى الجانبين المنحدرين لكل تابوت شخصان، بحجم أكبر من الطبيعي، أحدهما رجل والثاني امرأة، وكل منهما يستلقي مائلاً على جنبه، وهو يثني إحدى رجليه، ويفرد الأخرى، وهؤلاء الأربعة، رجالاً ونساءًا، رموز للزمن وأوقات اليوم المختلفة، فالرجل والمرأة اللذان يستلقيان فوق تابوت لورنزو دي مديتشي هما الشروق والغروب، واللذان فوق تابوت جوليانو دي مديتشي هما النهار والليل، وجميعهم عراة.

يقول مؤرخ الفنون، وصديق مِيكل انجلو، جورجو فاساري:

"والضريحان محاطان بأربعة تماثيل، فاثنان أحدهما للنهار والآخر لليل، والآخران أحدهما للفجر Dawn والثاني للغروب Twilight، والفجر امرأة عارية، لكي تُخرج الكآبة من الروح، وفي وضعها يمكن أن نرى جهدها وهي تنهض مثقلة بالنوم، وترفع نفسها من فراشها الوثير، وتبدو وكأنها استيقظت ورأت عيون الدوق مغلقة بالموت، فأصبحت تتألم في حزن مرير، وتبكي في جمال أخاذ، وما الذي يمكن أن أقوله عن تمثال الليل، إنه تمثال فريد، لم يُر مثله في أي عصر، قديماً أو حديثاً، ونرى في رقدة

المرأة ليس فقط سكون النوم، بل نرى حزناً عميقاً على فقد شيء عظيم وشريف، يجعلنا نوقن أن هذه هي الليلة الظلماء التي حجب ظلامها كل شيء"(١).

ونريدك الآن أن تتصور هذا الموقف، وتسأل هذا السؤال، ثم تجيب عليه بنفسك: إذا دخل شاب أو طفل أو فتاة الكنيسة على أنها دار عبادة، يصلون فيها للإله ويسمعون عظات القس عن الفضائل والأخلاق، ثم رأوا هذه التماثيل العارية وعوراتها الظاهرة فوق القبور داخل الكنيسة، ونشأوا على ذلك واعتادوه، فماذا سيكون موقع العري والإباحية من تكوينهم، وما الذي سيفهمونه من معنى العبادة ودارها، وعلاقة هذه التماثيل بها، وما الذي سوف تعنيه في عقولهم ونفوسهم الفضائل والأخلاق التي يكلمهم القس عنها؟

فإذا تصورت وسألت وأجبت، فسوف تدرك على الفور أن المسألة في زمانها، هي بالضبط مثل أن تتحول دور العبادة في زمانك إلى مكان لعرض الأفلام الإباحية.

وبقي أن تعلم أن مِيكل انجلو صور جميع شخوص لوحاته وتماثيله عراة كما ولدتهم أمهاتهم، سواءاً كانوا من الرجال أو من النساء، وسواءاً كانوا من أبطال الأساطير الوثنية أو من شخصيات الكتاب المقدس، بمن فيهم المسيح نفسه، ما عدا رعاته من أسرة دي مديتشي، وشخصية أخرى واحدة وحيدة، جسَّدها جالسة في سكون ووقار، وبكامل ملابسها، وهو موسى التوراتي.

الدينونة والمسيح أبوللو:

والآن وبعد أن تعرفت على مِيكل انجلو، وتدريبه في قصر لورنزو دي مديتشي، وتعليمه في الأكاديمية الأفلاطونية الوثنية، وحبه الأفلاطوني وشذوذه، ونماذج من أعماله، يكون قد جاء موعدك مع لوحته الشهيرة، وأكبر لوحة أنتجها فنانو أسرة دي مديتشي في

---

1) Lives of The Most Excellent Painters, Sculptors, And Architects, Vol. IX, P46.

عصر النهضة، وإحدى أشهر اللوحات في تاريخ العالم، لتعرف حقيقتها وخفاياها الوثنية، وكيف ترجم فيها ما تم ضخه في عقله ونفسه في قصر أسرة دي مديتشي وأكاديميتهم.

في ١٧ يوليو سنة ١٥٣٣م، وصلت رسالة إلى مِيكل انجلو، تخبره أن البابا كليمنت السابع يرغب في لقائه، من أجل مشروع عظيم يريد أن يكلفه به، وفي ٢٢ سبتمبر من السنة نفسها، التقى مِيكل انجلو البابا كليمنت السابع في سان مينياتو San Miniato ، قرب مدينة بيزا في إيطاليا، فكان هذا المشروع العظيم هو لوحةَ يوم الدينونة، في كنيسة سيستينا Cappella Sistina، التي تقع في المقر البابوي داخل الفاتيكان.

ولوحة يوم الدينونة، أو القضاء الأخير Il Giudizio Universale، لوحة جدارية جصية أو فريسكو، أنشأها مِيكل انجلو على ارتفاع أربعة عشر متراً، وتغطي الجدار المجاور للمذبح في كنيسة سيستين، وبدأ عمله فيها في صيف سنة ١٥٣٦م، في عهد البابا كليمنت السابع، وانتهى منها بعد أربع سنوات، وكان البابا كليمنت السابع قد مات، فقام بتسليمها، سنة ١٥٤١م، لخلفه البابا باولس/بولس الثالث Paulus III.

ولوحة يوم الدينونة، كما قدمها مِيكل انجلو، وكما يتوهم من يرونها، تصور في ظاهرها العقيدة الكاثوليكية، عن قدوم المسيح الثاني، بعد فناء العالم، ليقضي بين البشر وقد بُعثوا أحياءًا، فمن ناله الخلاص من هؤلاء كان مع المسيح، ويحيط به الملائكة والقديسون، ومن أدانه المسيح فهو في الجحيم، يتخطفه الجن والشياطين ويعذبونه.

ولوحة يوم الدينونة، التي تقع داخل المقر البابوي في الفاتيكان، معقل الكاثوليكية، تصور العقيدة المسيحية في الدينونة والخلاص في ظاهرها، لأنها في حقيقتها، وفي رموزها الخفية، ليست سوى تصوير لعقيدة ألوهية الشمس وما يرتبط بها من أساطير وثنية!

فإذا ذهبت إلى لوحة يوم الدينونة وتأملتها، فستجد من يُفترض أنه المسيح يتوسطها، وبجواره السيدة مريم العذراء، وقد صور مِيكل انجلو المسيحَ في صورة رجل قوي البنيان،

مفتول العضلات، أمرد من غير لحية، وشعره ملفوف حول رأسه، ويحيط بأعلى جسمه قرص الشمس!

وفي كتابها: رمزية الشمس والكون في لوحة الدينونة لمِيكل **انجلو** Sun Symbolism And Cosmology In Michelangelo's Last Judgment، وهو أطروحتها التي حصلت بها على درجة الدكتوراة من كلية جريشام في لندن، تقول دكتورة فاليري شريمبلين Valerie Shrimplin، وهي محاضرة في الفنون في جمعية الفنون الأمريكية، ومتخصصة في آثار التنجيم وصورة الكون في الفنون، تقول عن هذه الصورة التي رسمها مِيكل أنجلو للمسيح إنها:

"ليست هي صورة المسيح المعروفة في الكتابات التقليدية لآباء الكنيسة، وكما هي موجودة في الأيقونات المسيحية، بل هي الصورة الكلاسيكية Classical Image لأبولو، إله الشمس عند الإغريق، التي شاعت إبان عصر النهضة، في إيطاليا، خصوصاً في روما وفلورنسا ... ويقول دي تولناي De Tolnay إن مِيكل انجلو عبر في جداريته عن المسيحية بصورة وثنية Pagan"[1]!

وكارل دي تولناي، المصدر الرئيسي لشريمبلين عن حياة مِيكل انجلو وأعماله، هو أستاذ تاريخ الفنون في جامعة هامبورج الألمانية، ثم في جامعة كولومبيا الأمريكية، في النصف الأول من القرن العشرين، وهو متخصص في مِيكل انجلو، وخبير في أعماله، وله كتاب، هو موسوعة في سيرة مِيكل أنجلو وأعماله، ويقع في خمسة أجزاء ضخمة.

ويقول دي تولناي، أن مِيكل انجلو صوَّر الوجود في لوحة يوم الدينونة في صورة دائرية Circular، حول المسيح والشمس، وهو ما يخالف التصور التقليدي في العقيدة

---

1) Valerie Shrimplin: Sun Symbolism And Cosmology In Michelangelo's Last Judgment, P140, 164, Truman State University Press, Missori, 2000.

المسيحية، والصورة الشائعة ليوم الدينونة في الفنون والعمارة الكنسية، فجدارية مِيكل انجلو، كما يقول دي تولناي:

"تصميمها دائري بشكل مثير Dramatic، وتركيزه فيها كان على المسيح والشمس في وسطها، وجمع فيها بين السماء والأرض والجحيم، وهي أجزاء الوجود المعروفة، في مستوى واحد، حول المسيح والشمس، خلافاً للصورة التقليدية التي توجد في ما لا يُحصى من الأعمال عن يوم الدينونة، في العصور الوسطى وبواكير عصر النهضة، والتي تصور مكونات الوجود الثلاثة في طبقات رأسية، وفي ترتيب هرمي Hierarchical Design، السماء أسفلها الأرض ثم الجحيم، وفي أعلى الهرم وعلى قمته يوجد المسيح، وهذا الترتيب الهرمي للوجود في طبقات، مستلهم في الرسوم المسيحية من وصف الكتاب المقدس للأرض بأنها منبسطة Flat، وأن خيمة السماء تغطيها من فوقها، ومن العقيدة الراسخة في أن الدخول إلى ملكوت السماء يكون بالصعود إلى أعلى، وأن الدخول في الجحيم يكون بالهُوِي إلى أسفل تحت الأرض"[١]

1) Sun Symbolism And Cosmology In Michelangelo's Last Judgment, P220



المسيح تحيط به الشمس على هيئة أبوللو في لوحة الدينونة أو القضاء الأخير

وربما قلت إن مِيكل انجلو كان معاصراً لكوبرنيكوس، فلعله تأثر بالثورة التي أحدثها كتاب: حركة الأفلاك السماوية، واقتبس منه الهيئة الدائرية للكون، والشمس في وسطها، والأفلاك من حولها، كما رسمها كوبرنيكوس في كتابه؟

فإليك كارل دي تولناي، الخبير في أعمال مِيكل انجلو، يخبرك، في الجزء الخامس من موسوعته، أن فرضيتك مستحيلة:

"**الصورة التي وضع مِيكل انجلو فيها الشمس، وقد جعلها تمثيلاً للإله، المسيح-أبولو Christ-Apollo، في المكان المركزي من مكونات جداريته يوم الدينونة، تعني أن الفنان له تصور للكون يشبه بصورة مدهشة الهيئة التي ابتكرها معاصره**

كوبرنيكوس، ولكن تأثر مِيكل انجلو في تصميمه لجداريته بكوبرنيكوس يبدو مستحيلاً، لأن كتاب كوبرنيكوس نُشر سنة ١٥٤٣م، بعد أن وضع مِيكل انجلو تصميم جداريته بسبع سنوات على الأقل، وبعد أن أتمها وقام بتسليمها للبابا فعلاً بسنتين"(١)!

فإذا كان مِيكل انجلو قد انتهى من جداريته قبل أن يظهر كتاب كوبرنيكوس، فمن أين أتى بمركزية الشمس من الوجود التي صورها فيها؟

والإجابة: من المعين نفسه الذي أتى منه كوبرنيكوس بهذه المركزية، فأحدهما قام بإدخالها في العلوم وتركيبها على هيئة الأفلاك، والآخر دسها في الفنون وركبها على العقيدة المسيحية!

فهاك ما وصلت إليه فاليري شريمبلين، بعد أن نقبت عن المصدر الذي أتى منه مِيكل انجلو بالعقيدة الشمسية، وبمركزية الشمس من الوجود:

"**من بين كل الكتابات التي شاعت في عصر النهضة، وكان لها أثر مباشر على تصور مِيكل انجلو للكون يتوسطه الإله God Centered Cosmology، واستعارته الشمس الأفلاطونية للتعبير عن المسيح، كتاب الشمس لمارسيليو فتشينو"(٢)!!**

وكما ترى، كل شيء في عصر النهضة خرج من بؤرة واحدة ويدور حولها، وعبارة فاليري شريمبلين تعيدنا مرة أخرى إلى أكاديمية أسرة دي مديتشي الأفلاطونية، وكتاب الشمس لفتشينو، فهاك المسيح يناظر الشمس في يوم الدينونة، في الباب التاسع من كتاب الشمس، وعنوانه: الشمس صورة الإله The Sun Is The Image of God:

"**فنأمل أن يأتي المسيح في النهاية إلى مملكته، ليبعث أجساد البشر من الأرض بنور جسده، كما نتطلع بعد الشتاء الميت Dead Winter إلى نزول الشمس في برج**

---

1) Sun Symbolism And Cosmology In Michelangelo's Last Judgment, P4.
2) Sun Symbolism And Cosmology In Michelangelo's Last Judgment, P227.

الحمل، لكي تُعيد الحياة في بذور كل شيء على الأرض، وتبعث الموتى أو نصف الأحياء من الحيوانات إلى الحياة والجمال"[١]، [٢].

وما فات فاليري شريمبلين، أن ثمة مصدراً آخر يوحد بين المسيح والشمس، وهو أطروحات بيكو ديلا ميراندولا القبالية، وقد طُبعت، كما علمتَ، في روما في شهر ديسمبر سنة ١٤٨٦م، وأرسل ديلا ميراندولا نسخة منها إلى فتشينو، فكان يدرسها ويشرحها في الأكاديمية الأفلاطونية، ومِيكل انجلو صار من أعضائها، وعلى صلة وثيقة بفتشينو وبديلا ميراندولا نفسه.

وقد أتيناك من قبلُ بنص الأطروحة القبالية الحادية والخمسين، من أطروحات بيكو ديلا ميراندولا، فها هي نذكرك بها:

"**كما أن القمر مكتملاً/البدر كان في سليمان Solomon، فإن الشمس الساطعة كانت في الهامشيحاه الحقيقي True Messiah، الذي هو يسوع**"[٣] .

وكما ترى، جدارية يوم الدينونة لمِيكل انجلو، التي جعل فيها المسيح في صورة أبولو إله الشمس، ثم وضعه مع الشمس في وسط الوجود، وفي تصميم دائري، خلافاً للتصور المسيحي التقليدي، ليست سوى تصوير جمع فيه مِيكل انجلو بين فرضية ديلا ميراندولا القبالية الحادية والخمسين، التي جعل فيها الشمس صورة للمسيح، وبين مجيء المسيح في يوم الدينونة كالشمس من كتاب الشمس لفتشينو.

وقد تتساءل في عجب: وأين كان البابا كليمنت السابع، وهو صاحب مشروع الجدارية، والذي وضع مِيكل انجلو تصميمها ومكوناتها الرئيسية في عهده، وكيف لم يفطن إلى

---

1) The Book Of The Sun, In: Sphinx, Journal For Archetypal Psychology And The Arts, Vol.6, P117.
2) The Book of The Sun, In: Angela Voss: Marsilio Ficino, P204.
3**3) Syncretism in the West, Pico's 900 Theses With Text, Translation and Commentary, P541.**

مخالفة هذا التصميم والمكونات للتصور المسيحي، واحتوائها على عناصر وثنية، والجدارية أمام عينيه داخل المقر البابوي، وكذلك البابا بولس الثالث الذي تسلم الجدارية من مِيكل انجلو؟!

وسوف تجد الإجابة على سؤالك حين تعلم أن البابا بولس الثالث، الذي تسلم جدارية يوم الدينونة من مِيكل انجلو، من أسرة فارنيسي Farnese، التي تحكم دوقية بارما وبياسنزا Parma e Piacenza، وأن أسرته وثيقة الصلة بأسرة دي مديتشي، وبينهما روابط ومصاهرات عديدة، والبابا بولس الثالث نفسه نشأ في بلاط لورنزو دي مديتشي في فلورنسا، وتلقى تعليمه في أكاديمية دي مديتشي الأفلاطونية، وفي جامعة بيزا، التي تتبع فلورنسا، وكانت هي أيضاً إحدى بؤر أسرة دي مديتشي لبث الأفكار القبالية والفلسفات الوثنية.

وسوف يزول عجبك، وتعرف لماذا لم ير البابا بولس الثالث في جدارية مِيكل انجلو شيئاً غريباً عليه ليستنكره، إذا علمتَ أن الرجل الذي افتتح كوبرنيكس كتابه: حركة الأفلاك بإهداء الكتاب إليه، هو نفسه البابا بولس الثالث!

وأما البابا كليمنت السابع، فقد علمتَ أنه كان كاردينال فلورنسا، ثم بزغ نجمه في الكنيسة الكاثوليكية، وصعد إلى منطقة السلطة وصنع القرار في الفاتيكان، مع اعتلاء ابن عمه البابا ليو العاشر العرش البابوي سنة ١٥١٣م، ليصبح وزيره ومستشاره وأمين سره، وبعد وفاة ابن عمه البابا ليو العاشر، سنة ١٥٢١م، كان هو الذي صعد بخلفه المسن البابا أدريانوس/أدريان السادس Adrianus VI إلى عرش الفاتيكان، ليعتلي هو نفسه العرش البابوي بعد موت أدريان السادس سنة ١٥٢٣م.

والبابا كليمنت السابع، الذي وضع مشروع جدارية يوم الدينونة، وشهد تصميم مِيكل انجلو لها وبدايات عمله فيها، مثل خلفه البابا بولس الثالث، نشأ في كنف لورنزو دي مديتشي، وتلقى تعليمه في أكاديميته الأفلاطونية، غير أنه يزيد على البابا بولس الثالث

شيئاً، وهو أن اسمه الأصلي قبل أن يغيره إلى اللقب البابوي كليمنت السابع، هو جوليو دي جوليانو دي مديتشي Giulio di Giuliano de’ Medici!!

فالبابا كليمنت السابع هو حفيد كوسيمو دي مديتشي، مؤسس أسرة دي مديتشي وأول من يحكم فلورنسا منها، وأبوه جوليانو دي مديتشي كان شريك لورنزو العظيم في حكم فلورنسا، إلى أن مات، لينفرد لورنزو بحكمها، وأبوه كان شريكاً في الحكم مع لورنزو، لأنه أخوه، فلورنزو العظيم الذي ربى البابا كليمنت السابع وعلمه، هو عمه**!!**

وأما البابا ليو العاشر، الذي وضع مفاتيح القرار البابوي في يد ابن عمه البابا كليمنت السابع، ووطأ له عرش الفاتيكان، ومهد له الطريق إلى اعتلائه ليخلفه فيه، فهو نفسه جيوفاني دي لورنزو دي مديتشي ، ثاني أبناء لورنزو العظيم**!**

فالبابا ليو العاشر والبابا كليمنت السابع، كما علمتَ تفصيلاً، ليسا سوى اثنين من البابوات الأربعة، الذين اعتلوا عرش الفاتيكان، ووصلوا إلى سدة الحكم في الكنيسة الكاثوليكية ورأس المسيحية الغربية، إبان عصر النهضة، وهم من اليهود الأخفياء من أسرة دي مديتشي، التي صنعت أفكار عصر النهضة وعلومه وآدابه وفنونه بالقبالاه والأساطير والعقائد الوثنية، وصبغتها بالإلحاد والإباحية**!**

الفهرس

دكتور بهاء الأمير

õ المؤلفات المطبوعة:

١	كوسوفا، المذابح والسياسة، دار النشر للجامعات.
٢	النور المبين، رسالة في بيان إعجاز القرءان الكريم ، مكتبة وهبة.
٣	المسجد الأقصى القرءاني، دار الحرم للتراث.
٤	الوحي ونقيضه، بروتوكولات حكماء صهيون في القرءان، مكتبة مدبولي.
٥	اليهود والحركات السرية في الحروب الصليبية، مكتبة مدبولي.
٦	اليهود والماسون في الثورات والدساتير، مكتبة مدبولي.
٧	اليهود والماسون في ثورات العرب، مكتبة مدبولي.
٨	شفرة سورة الإسراء، بنو إسرائيل والحركات السرية في القرءان، مكتبة مدبولي.
٩	بروتوكولات حكماء صهيون، تقديم ودراسة، مكتبة مدبولي.
١٠	الانفجار الكبير، ماذا غير القرءان في العالم وماذا أحضر للإنسانية، مكتبة وهبة.
١١	الرقيق في الإسلام وتجارة العبيد في الغرب، دار مدبولي للنشر والتوزيع.
١٢	درجات الماسونية ومراتبها وكلمات السر والرموز، دار مدبولي للنشر والتوزيع.
١٣	الوحي ونقيضه، بروتوكولات حكماء صهيون في القرءان، طبعة جديدة، دار مدبولي للنشر والتوزيع.
١٤	تفسير القرآن بالسريانية دسائس وأكاذيب والأصول القبالية لتفسير الحروف المقطعة بالسريانية، مطبوع على نفقة المؤلف.
١٥	النازية واليهود والحركات السرية، مطبوع على نفقة المؤلف.
١٦	التفسير القبالي للقرآن وفقه البلابيص، مطبوع على نفقة المؤلف.
١٧	ولي الأمر المتغلب وهندسة المعيار والميزان، مطبوع على نفقة المؤلف.
١٨	اليهود والحركات السرية في الكشوف الجغرافية، وشركة الهند الشرقية البريطانية، مطبوع على نفقة المؤلف.
١٩	أول الآتين من الخلف، مطبوع على نفقة المؤلف.

٢٠ بذور المشروع اليهودي في الشام، مطبوع على نفقة المؤلف.

٢١ اليهود والماسونية في المغرب، مطبوع على نفقة المؤلف.

٢٢ الأمازيغ والفتوحات الإسلامية، مطبوع على نفقة المؤلف.

٢٣ اليهود والحركات السرية في عصر النهضة، مطبوع على نفقة المؤلف.

٢٤ ثاني الآتين من الخلف، تحت الطبع.

دراسات ومقالات منشورة على الإنترنت[õ]:

١ يهود الدونمة.

٢ اليهود والماسون في قضية الأرمن.

٣ حركة الجزويت اليسوعية.

٤ عن الإخوان والماسونية.

٥ معركة المادة الثانية من الدستور.

٦ قواعد في إدارة الصراعات والتعامل مع الأزمات.

٧ عن الفتنة والديمقراطية والحركات الإسلامية.

٨ نقد كتاب اليسوعية والفاتيكان والنظام العالمي الجديد.

٩ نقد استخدام حساب الجُمَّل والأعداد في الاستنباط من القرءان.

١٠ حقيقة ما يحدث في مصر.

١١ فرعون بين التوراة والقرءان.

١٢ المسألة الإخناتونية.

١٣ معركتنا مع اليهود نموذج قديم وأحداث جديدة.

١٤ الفريضة الغائبة عما يحدث في مصر، العلماء والميزان.

١٥ الشميطاه واليوبيل.

١٦ القبالاه والموسيقى.

١٧ نقد نظرية الأكوان المتوازية.

õ) **روابط الكتب والدراسات في مدونة صناعة الوعي، ومدونة عالم الوحي على الإنترنت.**

١٨	البِتكوين، العملة المشفرة.
١٩	حوار مع قادياني.
٢٠	قضية تحرير المرأة.
٢١	أصول دراسة إسلام بحيري عن سِن السيدة عائشة عند زواج النبي بها.
٢٢	رد على نقد بخصوص كتاب شفرة سورة الإسراء:١ ،٢ ، ٣.
٢٣	اليهود الأخفياء.
٢٤	رسم المصحف وكلمات القرآن.
٢٥	اليهود والاشتراكية.
٢٦	المملكة وأردوغان.
٢٧	حفظة الأكلشيهات.
٢٨	اليهودي كرستوفر كولمبس ومشروع المارانو.
٢٩	يهود الخزر.
٣٠	الأزمة في الجزائر وأزمة الشرعية في الدول العربية.
٣١	أحداث الحادي عشر من سبتمبر.
٣٢	الأرض المسطحة.
٣٣	آل عثمان حماة مياه الإسلام.
٣٤	الإسلام والحركات الإسلامية والثورات
٣٥	حوار مع كائن فضائي.
٣٦	الخلافة والمُلك والدولة العثمانية وبلاليص ستان.
٣٧	جوته والإسلام والماسونية.
٣٨	نقد كتاب السامري الساحر المصري الذي أسس الماسونية.
٣٩	السلطان عبد الحميد وعبد الرحمن الكواكبي.
٤٠	القبالاه روح عصر النهضة والتنوير.
٤١	العراقيل أمام دراسة المسألة اليهودية في بلاليص ستان.

٤٢	حكماء صهيون وبروتوكولاتهم.
٤٣	اليهود والسُلطة وحكم العالم.
٤٤	الفرق بين المماليك والآتين من الخلف.
٤٥	السلطان عبد الحميد وتيودور هرتزل.
٤٦	بريطانيا واليهود.
٤٧	نابليون الماسوني واليهود.
٤٨	مستوطنة في جزيرة العرب ومستوطنة في سيناء.
٤٩	مقدمة وتعليقات على كتاب: المؤامرة الكونية، ليان فان هيلسنج، وترجمة: م/أحمد حمدي.
٥٠	درجات الماسونية ومراتبها وكلمات السر والرموز.
٥١	الترك وقتالهم.
٥٢	القسطنطينية وآخر الزمان.
٥٣	أخطاء الإسلاميين في الثورة.
٥٤	حكم قتل الكافر الحربي.
٥٥	كورونا.
٥٦	اليهود في الصين.
٥٧	نصيحة بخصوص تربية الأبناء.
٥٨	هارون الرشيد وشارلمان العظيم.
٥٩	الرقيق في الإسلام وتجارة العبيد في الغرب.
٦٠	الأرض والمقدسات بين التفسير الإسلامي والتفسير اليهودي.
٦١	القومية والعلمانية في التوراة.
٦٢	إلى أنصار الأرض المسطحة.
٦٣	الأسباط، شيطان بني إسرائيل، بنو إسرائيل واليهود، قابيل والمسيح الدجال.
٦٤	أردوغان والمعمار القومي لبلاليص ستان.

٦٥	الرقيق والاسترقاق في هذا الزمان.
٦٦	الدولة العثمانية والمغرب.
٦٧	مفتاح الشفرة اللغوية في صدر سورة الإسراء ومن يكون العباد.
٦٨	الخلافة الإسرائيلية.
٦٩	تطبيع وتدليس.
٧٠	خلف ماكرون وشارلي إبدو.
٧١	حوار مع مبتدئ في كار التخفي.
٧٢	النبي العربي.
٧٣	مصادر الدراسات الماسونية.
٧٤	شبهات حول العربية والقراءات والقرآن وهلوسة وهذيان.
٧٥	ثاني الآتين من الخلف موحد الحركات الشيوعية.
٧٦	الحب الأفلاطوني.
٧٧	متون هرمس وكتاب الشمس.
٧٨	لوحات وتماثيل.
٧٩	روسيا وأوكرانيا والمشروع اليهودي والحرب.
٨٠	ثاني الآتين من الخلف(١) بين أحضان اليهود.
٨١	يعقوب صنوع وشعار مصر للمصريين.

ل) قصص قصيرة:

١	جيفارا.
٢	مجاهد بن عبد الله الأزهري.
٣	علميها رمي الحجر.
٤	أبو خربان.

المرئيات(õ):

أولاً: مع الكاتب والمفكر الإسلامي جمال سلطان في برنامج حوارات بقناة المجد:

١	بروتوكولات حكماء صهيون، في مواجهة دكتور عبد الوهاب المسيري ودكتور أحمد ثابت.
٢	اليهود في الغرب، في مواجهة دكتور عمرو حمزاوي.

ثانياً: مع الشاعر المبدع والإعلامي اللامع أحمد هواس في برنامج قناديل وبرنامج كتاب الأسبوع بقناة الرافدين:

١	الوحي ونقيضه.
٢	المسجد الأقصى القرءاني.
٣	خفايا شفرة دافنشي.
٤	ملائكة وشياطين.
٥	دور الحركات السرية في إنشاء الولايات المتحدة الأمريكية والرموز اليهودية والماسونية في الدولار الأمريكي.
٦	القبالاه، التراث السري اليهودي ، وآثارها في العالم.
٧	التنجيم والأبراج، أصلها وحقيقتها.
٨	البلدربرج حكومة العالم الخفية.
٩	الرمز المفقود.
١٠	لماذا العراق؟ خفايا الغزو الأمريكي للعراق.
١١	نبوءة نهاية العالم، الأساطير والحقائق.
١٢	البابية والبهائية، صِلاتها باليهود والغرب والحركات السرية.
١٣	القاديانية والنصيرية، صِلاتها باليهود والغرب والحركات السرية.

ثالثاً: مع الإعلامي والداعية الإسلامي خالد عبد الله في برنامج مصر الجديدة بقناة

õ) مرئيات دكتور بهاء الأمير موجودة على شبكة المعلومات الدولية، الإنترنت، في موقع يوتيوب وفي العديد من المواقع الأخرى.

الناس:

١	خفايا الماسونية ومنظمات المجتمع المدني، الجزء الأول.
٢	خفايا الماسونية ومنظمات المجتمع المدني، الجزء الثاني.
٣	خفايا الماسونية ومنظمات المجتمع المدني، الجزء الثالث.
٤	الاحتفال الماسوني عند الهرم الأكبر، حقيقته والهدف منه.
٥	دكتور محمد البرادعي، مواقفه وأفكاره.

رابعاً : مع الإعلامي والشاعر والداعية الإسلامي دكتور محمود خليل في برنامج الدين والنهضة بقناة مصر ٢٥:

١	الفوضى في مصر، أسبابها ومن المستفيد منها.
٢	مصر بعد الثورة، الأخطار الداخلية والخارجية.
٣	رمضان شهر القرءان.
٤	الثورة والدولة.

خامساً : مع الإعلامي ياسر عبد الستار في قناة الخليجية:

١	الماسونية والثورات.

سادساً : في قناة الحدث:

١	من خلف الثورات.
٢	المشروع اليهودي وحروب الجيل الرابع.
٣	من هي إسرائيل؟
٤	يهودية إسرائيل.
٥	حقيقة الماسونية

سابعاً: في معرض القاهرة الدولي للكتاب ٢٠١٣م:

١	نقد كتاب: سر المعبد للأستاذ ثروت الخرباوي.

ثامناً: في عالم السر والخفاء، برنامج من إعداد وتقديم دكتور بهاء الأمير:

١	عالم السر والخفاء.

٢	جولة في عالم السر والخفاء.
٣	بيان الإله.
٤	الوحي.
٥	الطلاسم.
٦	في الملأ الأعلى.
٧	خريطة الوجود.
٨	الأمم المتحدة.
٩	حقوق الإنسان.
١٠	تحرير المرأة.
١١	اتفاقيات المرأة في الأمم المتحدة.
١٢	الهندوسية.
١٣	جمعية الحكمة الإلهية.
١٤	الحكيمة فوزية دريع.
١٥	حركة العهد الجديد والأمم المتحدة القبالية.
١٦	الماسونية وبناتها.
١٧	الوحي ونقيضه.
١٨	أخوية فيثاغورس
١٩	المخطوط العبري.
٢٠	قلب الماسونية.
٢١	وسائل الانفصال الاجتماعي.

تاسعاً: مقاطع وحوارات مصورة في المنزل:

١	بلاليص ستان: سبعة عشر مقطعاً.
٢	رد على نقد: أربعة مقاطع.
٣	الشورى والديمقراطية: أربعة مقاطع.

٤	أخطاء الإسلاميين: مقطعان.
٥	نبوءات: أربعة مقاطع.
٦	المادة الثانية من الدستور: خمسة مقاطع.
٧	التاريخ السري للغرب: ستة مقاطع.
٨	الوحي ونقيضه.
٩	العقائد والسياسة.
١٠	الناس من غير الدين بهائم.
١١	نفي الألوهية والخلق والوحي أصل الليبرالية والماركسية.
١٢	الأناركية.
١٣	حوار مع معالج بالطاقة.
١٤	علميها رمي الحجر.
١٥	اليهود في الماسونية ج١ الطقوس والرموز.
١٦	اليهود في الماسونية ج٢ درجات الماسونية ومراتبها وكلمات السر ومعانيها.
١٧	أبو خربان.
١٨	تطبيع وتدليس.
١٩	خلف ماكرون وشارلي إبدو.
٢٠	اليهود والماسونية في المغرب، ج١، اليهود في المغرب، العلم القبالي.
٢١	اليهود والماسونية في المغرب، ج٢، الصهيونية في المغرب، تطبيع من قديم.
٢٢	اليهود والماسونية في المغرب، ج٣، الماسونية في المغرب.
٢٣	الأمازيغ والفتوحات الإسلامية: سبعة مقاطع.
٢٤	ثاني الآتين من الخلف موحد الحركات الشيوعية.
٢٥	مقدمة كتاب الرقيق في الإسلام وتجارة العبيد في الغرب.
٢٦	مقدمة كتاب درجات الماسونية ومراتبها وكلمات السر والرموز.
٢٧	روسيا وأوكرانيا والمشروع اليهودي والحرب.

٢٨	ثاني الآتين من الخلف (١) بين أحضان اليهود، أربعة مقاطع.
٢٩	شفرة سورة يوسف ج١ خصائص التدبير البني إسرائيلي.
٣٠	شفرة سورة يوسف ج٢ اليهود الأخفياء.
٣١	الحب الأفلاطوني.
٣٢	متون هرمس وكتاب الشمس.
٣٣	لوحات وتماثيل.

ل) السمعيات:

١	برنامج في مكتبة عالم بإذاعة القرءان الكريم، ثلاث حلقات.
٢	برنامج مقاصد الشريعة بإذاعة القرءان الكريم، أربع عشرة حلقة.

